dHC

Bulletin des Musées de France

ARCHIVES DES MUSÉES NATIONAUX
ET DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

BULLETIN DES MUSÉES DE FRANCE

publié sous la direction de

PAUL VITRY



1908

LIBRAIRIE CENTRALE D'ART ET D'ARCHITECTURE
ANCIENNE MAISON MOREL, CH. EGGIMANN, SUCCESSEUR
106, Boulevard Saint-Germain — PARIS

Bulletin des Musées de France

AVERTISSEMENT

Nous avons poursuivi depuis deux ans, dans la revue **Musées et Monuments de France,** *le dessein de mettre en lumière les richesses d'art de la France, celles en particulier qui sont renfermées dans nos collections publiques. Nous nous sommes attachés surtout à mieux faire connaître nos musées de Paris ou de province, à en signaler par le commentaire et la reproduction les trésors anciens et les enrichissements progressifs, à souligner le résultat des sacrifices consentis annuellement par l'État ou par les villes, aussi bien que celui des libéralités privées et des initiatives fécondes telles que celles de la* Société des Amis du Louvre *ou de l'*Union centrale des Arts décoratifs.

Nous nous sommes résolus à préciser encore ce but en donnant comme suite à cette publication le **Bulletin des Musées de France**. *Celui-ci se présente aujourd'hui pour la première fois aux lecteurs qui nous ont suivi depuis le début, sous des espèces très voisines de celles de* Musées et Monuments. *La Librairie centrale d'art et d'architecture (ancienne maison Morel), chargée déjà du soin d'éditer les publications officielles des Musées nationaux, a accepté de placer ce Bulletin périodique sous la même rubrique que les ouvrages déjà entrepris par elle avec succès dans les* Archives des Musées nationaux et de l'École du Louvre.

Nous reprenons ainsi l'idée essentielle du Bulletin des Musées, *créé en 1890 par MM. Ed. Garnier et Léonce Bénédite et dont la disparition a constitué une lacune très sensible chez nous, alors que nous avons vu se multiplier, sous des formes plus ou moins luxueuses, les annuaires, revues ou bulletins qui, en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Suisse ou en Amérique, enregistrent au jour le jour les accroissements des collections publiques.*

Les ressources officielles, qui permettent ailleurs de somptueuses et scientifiques publications nous font ici défaut. Nous ferons, toutefois, notre possible pour n'être pas au-dessous de notre tâche. Nous conserverons le principe de l'illustration hors texte et documentaire, que nous avons adopté dans Musées et Monuments. *Nous le perfectionnerons même en substituant, aussi souvent que faire se pourra, la phototypie à la similigravure; d'autres améliorations matérielles seront appréciées par nos lecteurs, à qui une périodicité régulière donnera tous les deux mois le recueil d'informations précises, de renseignements, d'études et de documents que comporte notre programme, étendu non seulement aux musées nationaux, mais à tous les musées de France.*

De très précieux concours nous avaient permis de donner à notre publication une allure à la fois exacte et attrayante, scientifique et sans sécheresse rebutante. Nous sommes assurés que ces concours ne nons manqueront pas, et nous espérons que le public intelligent et curieux, grâce à l'appui duquel notre entreprise désintéressée peut seulement se maintenir et s'accroître, ne nous fera pas défaut non plus.

Paul VITRY

LE BEFFROI DE DOUAI, par COROT

Acquisition récente du Musée du Louvre

(PLANCHE I)

La vente Robaut, où le Louvre a été assez heureux pour pouvoir acquérir, en même temps qu'un certain nombre de précieux dessins de Corot et de Delacroix, la rare et délicieuse peinture qui accompagne ces lignes (1), a été, pour tous les admirateurs de l'art français du XIXe siècle, un des grands événements de ces dernières semaines. Le nom d'Alfred Robaut est si étroitement lié, par un culte de biographe et d'ami passionné, à la mémoire des deux maîtres pour lesquels il s'enthousiasma et qui le recommandent lui-même à la postérité, qu'on ne pouvait sans émotion voir se disperser les reliques qu'il en avait recueillies, généralement de première main, avec tout le soin attentif d'un pieux adorateur. Ce n'était pas là réunion de hasard, artificiellement constituée par vanité plus que par amour, comme tant de collections modernes d'apparence plus pompeuse, mais groupement homogène s'il en fut, en sa note discrète et calme, où les vrais artistes pouvaient se complaire, émanation directe d'une vie consacrée et ennoblie par deux grandes admirations. Quelque douloureuses qu'aient pu être les tristes nécessités de vente, l'accueil fait à la dispersion des trésors patiemment amassés aura été, du moins, pour le vieux collectionneur usé et affaibli par l'âge, pour le consciencieux auteur de *l'Œuvre de Delacroix* (1885) et de celui de *Corot* si excellemment complété et mis à jour par M. Moreau-Nélaton (1905), comme un suprême et légitime hommage.

Les liens qui unissaient Alfred Robaut au grand paysagiste étaient de date assez ancienne. C'était un héritage d'affection reçu de Constant Dutilleux, le peintre artésien, père de Mme Robaut, qui, en 1847, alors que Corot, insoucieux de vente et encore peu goûté, n'avait pour ainsi dire pas d'acheteurs, s'était subitement montré désireux de posséder et d'acquérir une de ses peintures. Les relations, commencées sur un terrain de sympathie purement artistique, avaient rapidement grandi et abouti à la plus profonde et chaude intimité. Le cœur du bon Corot s'épanouissait à se sentir aimer. La famille de Dutilleux devint bientôt un peu la sienne ; il en partagea les peines et les joies, et ne cessa, tant que ses amis habitèrent le Nord, d'aller régulièrement, et même plusieurs fois par an, à Arras ou à Douai, s'asseoir à leur accueillant foyer. Même après l'installation de Dutilleux à Paris (1860) ou après sa mort (1865), si les occasions de voyages en Artois se font plus rares, ils ne prennent pourtant jamais complètement fin ; et les enfants l'y attirent à leur tour comme l'y avait attiré le père. Cette région de France fut ainsi pour lui comme une seconde patrie, un cher pays d'adoption, dont on trouve fréquemment trace dans son œuvre. *Le Beffroi de Douai* est une des pages les plus remarquables de la série.

C'est pendant un des derniers séjours de Corot en Artois que l'œuvre fut exécutée. En 1871, alors que Paris était en pleine Commune, il avait retrouvé à Douai, chez ses amis Robaut, l'hospitalité affectueuse et cordiale qui était une tradition de famille. On était au printemps, le ciel se remettait en fête ; le bonheur de peindre le reprit complètement, dans la paix reposante de la province, où s'atténuait le souvenir des tristes événements. C'est ainsi qu'il dressa un jour son chevalet en regard du majestueux beffroi de l'hôtel de ville, s'étant installé au premier étage d'une maison située à l'angle de la rue du Pont-à-l'Herbe et de la rue de la Cloris, d'où la masse imposante et pittoresque, qui est comme l'âme même de la ville, se montrait à lui dans toute sa beauté. Il y consacra, à la fin d'avril et au début de mai 1871, près de vingt séances de travail, assidûment poursuivi de deux à six, durant les heures claires d'après-midi, où l'on sent qu'il jouit avec délice des douceurs de la lumière. Si admirable qu'elle soit de conscience et d'exactitude, l'œuvre semble s'être épanouie et développée presque sans effort, comme une fleur s'ouvrant naturellement au soleil ; et c'est évidemment dans toute la joie de la production heureuse et facile qu'en bon ouvrier

(1) Le tableau peint sur toile a 0 m. 46 de hauteur sur 0 m. 38 de largeur ; il est signé en bas, à gauche.



Le Beffroi de Douai,

par COROT

(Musée du Louvre)

satisfait de sa tâche, Corot écrivait, le 8 mai 1871, à Charles Desavary, autre gendre de Dutilleux et beau-frère de Robaut, sur un ton de plaisanterie demi-souriante : « Je mets la dernière main au *Beffroi de Douai*, œuvre splendide... », comme il disait en riant de telle ou telle de ses études : « Oh ! celle-là, c'est une de mes fameuses. »

Rien de plus simple pourtant que le motif de ce tableau, qui compte et comptera de plus en plus parmi ses chefs-d'œuvre. Une rue s'ouvre devant nous, la rue de la Mairie, telle qu'on peut la voir encore, à peine modifiée par le temps (la moindre carte postale en témoigne), saisie sur le vif dans l'aspect semi-engourdi de son humble vie provinciale. De rares passants y circulent le long des boutiques, dont les stores sont abaissés du côté du soleil, ou traversent la chaussée, qu'anime un ouvrier roulant un tonneau, une femme portant son enfant, un cheval blanc arrêté en travers de la voie attendant patiemment son maître, sous les traits duquel Corot s'est amusé à se représenter lui-même, d'un trait spirituel et rapide, quoique très reconnaissable dans son allure un peu lourde, avec sa blouse bleue et son bonnet de travail, comme un vieux paysan s'attardant à causer avec une commère. Mais, si jusque dans ces menus détails on sent, en même temps qu'un art ingénu, toute la justesse d'une observation fine, c'est surtout l'étonnant ensemble des architectures, baignées par le jeu mouvant des rayons, des reflets et des ombres, tout enveloppées sous un ciel nuageux et tendre par la légère atmosphère du printemps, qui forme le véritable sujet du tableau, comme il en est le charme inoubliable.

Sous un air abandonné d'étude, simple fenêtre ouverte sur la nature, l'œuvre est pourtant composée avec un instinct très sûr de la tradition classique et de l'équilibre des lignes. Les deux bâtiments formant avancée et ressaut en premier plan, celui de droite à demi perdu dans la pénombre, celui de gauche si finement détaillé en son élégante architecture dorée par le soleil, et où tout est d'harmonie si délicieuse dans une note intime et familière, depuis l'éclat joyeux des géraniums posés sur la fenêtre ou les doux tons vert d'eau du châssis cernant les carreaux, jusqu'au pigeon même perché sur le toit, jouent comme involontairement, avec un naturel exquis, le rôle de portants et de repoussoirs, nécessaires pour faire d'autant mieux ressortir et s'enfoncer la perspective de la rue. Plus loin se succèdent les maisons et les toits, dans la lumière diffuse partout éparse et qui éclaire l'ombre, mêlant en accord mesuré leurs notes variées et chantantes, blanc crêmeux pour les murs, rouge rosé pour les toits, plus ou moins avivées ou assourdies, suivant que le soleil les touche ou s'en retire, coupées çà et là par un brusque jaillissement d'éclat plus intense à un croisement de rue ou sur une place en perspective lointaine, tandis que le beffroi, véritable pièce de fond, qui donne au tableau son principal attrait pittoresque, dresse dans l'air léger ses robustes assises et son fin couronnement de tour ou de tourelles, dardant, vers l'azur ouaté de molles vapeurs grises ou blanches, leurs flèches égayées par le brillant scintillement des girouettes d'or. Il est quatre heures au cadran d'émail blanc du beffroi. C'est l'heure douce et fine par excellence, marquant l'apaisement d'une belle fin d'après-midi.

Corot, qui touchait alors à l'extrême limite de sa carrière, ayant près de 75 ans et devant mourir quelques années plus tard (février 1875), se montre ici aussi jeune, sensible et vibrant devant la nature qu'il avait pu jamais l'être. Dans ce chef-d'œuvre un peu exceptionnel, du moins par le sujet, et qui méritait à ce titre d'exciter toute la convoitise du Louvre, il rejoint, sans l'avoir cherché ni voulu, par le simple et naturel épanouissement des formules de toute sa vie, basées sur une observation précise et directe où l'émotion ne perd pourtant jamais ses droits, les plus ardents efforts de l'impressionnisme naissant. Celui qui, conciliant les extrêmes, fut, comme l'a si bien dit M. Moreau-Nélaton, « à la fois le dernier des paysagistes classiques et le premier des impressionnistes », avait depuis longtemps, dans ses courses errantes, ingénument découvert et appliqué, en pionnier isolé, les secrets du plein air que prétendaient révéler au monde les jeunes révolutionnaires, assez mal compris et appréciés par lui, qui sont pourtant au fond ses naturels héritiers. Mais la sagesse pondérée du bon Corot sut toujours éviter les excès de réalisme terre à terre et de plate vulgarité, auxquels les entraîna parfois l'amour exclusif du document textuel. *Le Beffroi de Douai* en est le témoignage éloquent entre tous, comme instituant la comparaison sur un terrain où l'impressionnisme s'est souvent complu

et que le grand paysagiste, tout maître qu'il y soit, n'aborda jamais que par exception.

L'architecture a sans doute trouvé fréquemment place dans son œuvre, traitée par lui presque dès ses débuts de la même touche fine, claire et légère, comme par une sorte de sentiment instinctif de la justesse de la lumière et des valeurs. Ses premières études d'Italie, notamment *le Colisée* et *le Forum* (mars 1826) légués par lui au Louvre, suffiraient à le prouver; et le plus rapide coup d'œil jeté sur la suite de sa carrière montre combien, de la *Cathédrale de Chartres* (1830) au *Port de La Rochelle* (1851), à la *Vue de Château-Thierry* (1863), à l'*Église de Marissel* (1866) ou au *Pont de Mantes* (1868-70), il est resté fidèle à cet esprit. Mais, s'il ne perdit jamais aucune occasion d'agrémenter un paysage de ce qu'en sa jeunesse on appelait encore des « fabriques », et où il apporta, comme en toute chose, un souffle vivifiant et rajeunissant de vérité, transformant le vieux motif suranné en merveilleuse et profonde impression de nature, les tableaux de pure architecture, dénués de tout autre élément pittoresque, ne l'ont occupé pourtant que tout à fait accidentellement, comme une note prise en passant devant tel ou tel monument qui l'intéressait : coins de Rome, de Gênes ou de Venise; portail de Chartres; intérieur de l'église de Mantes ou de la cathédrale de Sens, par exemple.

Dans ce groupe réduit et limité de sujets, où les *Tanneries de Mantes*, de la collection Moreau-Nélaton, exécutées quelques années plus tard (septembre 1873), ne sont pas sans avoir leur importance, le *Beffroi de Douai* occupe, à un degré d'ailleurs infiniment supérieur, la place capitale et maîtresse. Aussi importait-il au plus haut point à l'honneur du Louvre, si excellemment qu'y pût être déjà représenté Corot, au moins comme paysagiste, sous son aspect le plus habituel, grâce surtout à de généreuses donations, telles que celles des collections Thomy-Thiéry et Moreau-Nélaton, d'arrêter et de recueillir au passage cette œuvre à peu près unique, dont rien n'aurait pu compenser la perte. La concurrence d'un musée aussi intelligemment ouvert à l'art moderne que le musée de Berlin, qui fut à la vente Robaut notre compétiteur, en même temps qu'il soulignerait au besoin l'importance du morceau, ajoute encore à notre joie la fierté légitime d'un de ces pacifiques triomphes, si pleinement justifiés, quand ils réussissent à maintenir dans un pays quelque page glorieuse du patrimoine national.

Paul Leprieur

L'ÉCUELLE DE THOMAS GERMAIN

au Musée du Louvre

(Planche II)

La Société des Amis du Louvre a acquis à la vente Chasles, pour l'offrir au musée, une écuelle en vermeil avec son plateau, signée de Thomas Germain et datée de 1733. Cette pièce, qui porte les armes d'un cardinal qu'on avait cru, par erreur, être un Farnèse, était connue depuis longtemps; elle avait passé par les collections Demidoff et Eudel, et tous les spécialistes la tiennent pour un des chefs-d'œuvre subsistant de l'orfèvrerie française.

Quelques personnes se sont étonnées pourtant que la Société ait cru devoir porter son choix sur cet objet. Le Louvre, jusqu'ici, ne possédait pas d'orfèvrerie moderne, et si la galerie d'Apollon renferme d'admirables pièces d'or, d'argent ou de cuivre du moyen âge, la série s'arrêtait à la fin de la renaissance; était-il bon de commencer une nouvelle série, et d'ailleurs la vaisselle de table, fût-elle en vermeil, était-elle bien à sa place au musée? Assurément, avant que les meubles du garde-meuble ne fussent entrés au Louvre, avant que les ministères n'aient commencé à livrer leurs trésors, un morceau tel que celui-ci eût été dépaysé au milieu de reliques autrement vénérables; mais depuis que l'art décoratif des XVIIe et XVIIIe siècles a été admis dans la galerie, que des vitrines entières nous montrent des bronzes et des vases montés, et que Gouthière et Thomire





Écuelle en vermeil,
par Thomas Germain
(Musée du Louvre)

voisinent avec Houdon et Fragonard, nulle raison ne subsistait d'exclure un Germain et son argenterie; leur art vaut celui des bronzes, s'il ne le dépasse même. Que la discrétion soit nécessaire dans le choix des pièces, cela va sans dire, mais les juges les plus difficiles ne sauraient sans doute rien reprocher à celle-ci.

Thomas Germain était le fils de Pierre Germain, l'un des orfèvres de Louis XIV, l'un de ceux qui travailla le plus assidûment avec Lebrun et dont le nom revient le plus souvent dans le Journal du Garde-Meuble; ses contemporains nous sont garants de son talent, malheureusement, son œuvre dut disparaître dans les fontes des dernières années du règne, et elle n'est plus connue que par quelques gravures : aucune pièce n'en subsiste. Le fils n'a guère été plus favorisé du sort; durant sa longue vie de 75 ans, il avait produit d'innombrables quantités d'orfèvrerie; le roi et les princes, les églises de Paris, les grands seigneurs, les souverains étrangers l'avaient accablé de commandes et les journaux du temps nous décrivent les splendeurs des girandoles d'or du cabinet de Louis XV ou des lustres de Sainte-Geneviève; mais tout cela a disparu dans la tourmente révolutionnaire, et l'on ne cite plus, aujourd'hui, que trois pièces authentiques signées de lui, deux flambeaux qui appartenaient au baron Pichon et l'écuelle qui vient d'entrer au Louvre. Ce morceau justifie tous les éloges prodigués à son auteur. Sur un plateau très simple, d'une forme singulièrement gracieuse d'ailleurs, se pose le bouillon; il est rond et très simple de galbe, toute la décoration étant réservée aux deux anses plates; les armes seules du cardinal y sont ciselées, mais l'auteur a imaginé un enlacement de l'écusson et des cordons du chapeau, d'une composition infiniment ingénieuse et de l'aspect le plus somptueux; sur le couvercle, se dresse comme poignée, un artichaut avec ses feuilles, chef-d'œuvre de proportion et de goût. Thomas Germain, autant que cette écuelle nous donne une idée de son talent, est un des plus parfaits représentants de cet art à la fois gracieux et noble, qui combine les grandes traditions du style de Louis XIV et les aimables nouveautés du XVIII[e], mais sans jamais tomber dans la bizarrerie et la recherche, dans les complications aussi, dont son fils, François-Thomas Germain, ne sut pas toujours s'abstenir en composant les services célèbres, aujourd'hui encore subsistants, des cours de Russie et de Portugal.

Comme l'un des meilleurs représentants de l'art décoratif français du XVIII[e] siècle dans l'une des branches où il excella, Thomas Germain avait sa place marquée au Louvre et nous sommes heureux que la Société des Amis du Louvre l'y ait fait entrer; dans la vitrine des bronziers et des ciseleurs, où on a placé son œuvre, elle représente noblement le bel art de l'orfèvrerie française. Elle le représente seule aujourd'hui, mais un don en appelle d'autres et ce ne serait pas un des moindres ornements des salles du XVIII[e] siècle, si quelque jour une vitrine s'y trouvait installée, contenant un choix des plus belles pièces qui survivent des maîtres orfèvres français.

Raymond KOECHLIN

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et dons

MUSÉE DU LOUVRE * * * * * * *

*** * * Antiquités grecques et romaines.**— En 1876, Alfred Darcel avait remarqué à l'exposition rétrospective de Reims un gracieux torse de femme, en marbre blanc, dont il publia un croquis assez fidèle dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1876, XIV, p. 93). Ce torse avait été découvert à Reims, rue Cérès, en creusant les fondations d'une maison. Certainement, c'est la sculpture la meilleure et la plus seyante qui ait été trouvée dans l'ancienne capitale de la province romaine de Belgique. Le musée du Louvre vient de faire l'acquisition de ce joli marbre : il ne perdra rien de sa valeur dans nos galeries d'antiques, au voisinage des statues célèbres qui y rappellent déjà les

noms de Fréjus, d'Arles, de Nîmes, de Vienne, de Lyon, de Lillebonne et de Soissons.

La tête, les deux bras et les jambes au-dessous des genoux manquent. Malgré ces mutilations, la statuette conserve encore une réelle saveur : la beauté du marbre, les formes jeunes et délicates de la poitrine et des jambes, le mouvement de la tête et des bras, la pose que l'artiste a choisie, tout attire l'attention dans ce fragment vraiment plein de charme. Avant d'avoir subi tant d'outrages la petite figure devait mesurer environ 0m60 de hauteur.

C'est une Vénus entièrement nue, les jambes croisées, assise sur un petit rocher qu'une draperie recouvre en grande partie ; la tête était légèrement inclinée en avant et à gauche ; le bras droit, gracieusement levé au-dessus de la tête, pressait sans doute la chevelure, le bras gauche était abaissé vers la cuisse. Le mouvement du bras droit rappelle tout à fait celui du bras d'une petite Vénus accroupie, trouvée à Sidon, fort appréciée des artistes et des amateurs et que possède le Louvre depuis quelques années. Il est d'ailleurs certain que la statuette de Reims, dont l'exécution remonte vraisemblablement au Ier siècle de notre ère, reproduit un type en faveur aux premiers temps de l'empire, car il en existe un autre exemplaire à Rome, au palais Doria. L'exemplaire de Rome avait les mêmes dimensions, et il a été mutilé d'une façon presque identique ; le restaurateur, en le complétant, a mis dans la main de Vénus un flacon à onguent dont la déesse verse le contenu sur sa chevelure. L'exemplaire du Louvre a l'avantage de n'avoir subi aucune restauration : il arrive dans nos collections nationales avec la fraîcheur et la virginité de ses cassures antiques, sans avoir été défloré par la main plus ou moins légère d'un praticien fantaisiste. C'est un mérite qui lui assigne le premier rang.

A. Héron de Villefosse

* * * **Peintures et Dessins.** — *Don Léo Nardus.* — M. Léo Nardus a fait don au musée du Louvre d'un tableau de Morland, représentant, dans une misérable et sombre écurie, un cheval blanc sellé près duquel se vautrent deux porcs. L'exécution large et grasse de cette peinture rappelle le faire du célèbre tableau de la National Gallery de Londres, *Interior of a stable*, qui est justement regardé comme une des œuvres maîtresses du maître. La générosité de M. Léo Nardus permettra de compléter au Louvre un artiste qui occupe une place importante dans l'école anglaise et qui jusqu'ici ne figurait dans notre Musée national qu'avec une toile sombre, d'exécution sèche, que l'on ne pouvait raisonnablement considérer que comme une médiocre œuvre.

— *Dessins de Corot et de Delacroix acquis à la vente Robaut.* — A la vente Robaut, en même temps que la précieuse peinture de Corot [illegible] dont il est parlé ci-dessus, le département des peintures a acquis un certain nombre de dessins de Corot et de Delacroix, qui vont être au Louvre un complément très heureux des séries anciennes.

Du grand paysagiste, le musée ne possédait encore aucun dessin, en dehors de ceux du récent don Moreau-Nélaton. Ces derniers étant, d'ailleurs, surtout consacrés à la première période du maître, il a paru d'autant plus important d'en recueillir de quelques types choisis, pouvant éclairer sur son évolution postérieure :

N° 8. *Cavalier causant avec des chevriers sous un groupe d'arbres, au bas de grands pins et d'une villa romaine* (?). Mine de plomb. Provenant de la vente Corot (1875). Reproduit dans Robaut et Moreau-Nélaton, *L'Œuvre de Corot*, t. IV, n° [illegible]. Exécuté vers 1855-65, en étroit rapport, de technique du moins, avec les dessins de la première époque.

N° 32. *Chaumière sous de grands arbres, avec une vache et quatre personnages* (au recto). *Rond-point en forêt avec deux personnages* (au verso). Fusain. Robaut et Moreau-Nélaton, t. IV, n° 3025. Grand et important dessin à double face, très caractéristique de la dernière période (vers 1870-74).

N° 34. *Le Moulin dans la* [illegible]. Fusain rehaussé de crayon noir et de crayon rouge sur papier bleuté. Signé à gauche. Robaut et Moreau-Nélaton, t. IV, n° 2961. Exécuté à Douai en 1871, assez exceptionnel dans l'œuvre du maître, offrant de curieuses analogies avec l'art de Jongkind.

De Delacroix, ont été également acquis trois dessins, désirables à divers titres, soit comme préparation d'une peinture conservée au Louvre, soit en raison même de leur caractère original et imprévu, fait pour éclairer sur la souple mobilité du talent du peintre ou sur ses méthodes de

travail. Ils proviennent tous de la vente posthume de Delacroix (1864), où Alfred Robaut en avait recueilli un grand nombre :

N° 74. *Enlèvement de Rébecca*. Mine de plomb. Reproduit par Robaut, *L'Œuvre de Delacroix*, n° 975. Étude pour le tableau du Salon de 1846, dont une variante postérieure (Salon de 1859) est entrée au Louvre par la donation Thomy-Thiéry.

N° 67. *Un quai à Dieppe*. Mine de plomb. Portant la mention : *Dieppe, du quai Duquesne, 2 sept. 54*. Robaut, n° 1268. Croquis fait de la fenêtre de la maison où Delacroix avait l'habitude de s'installer à Dieppe (quai Duquesne, n° 6) pour ses séjours d'été, tenant à voir de près la mer et le mouvement des navires, qui est pour lui « la grande affaire » (lettre du 2 septembre 1854, à Mme de Forget). Des tableaux comme *Le Naufrage de don Juan* (1840) ou *Le Christ sur le lac de Génésareth* (1853) prouvent combien ces études marines avaient, d'ailleurs, pour lui d'application immédiate et d'intérêt vivant.

N° 68. *Soleil couchant*. Pastel. Semble avoir fait partie d'un album d'études du ciel, toutes de même dimension, prises par l'artiste de sa fenêtre à Champrosay, en 1849, pour être utilisées dans les tableaux futurs, et dont certaines devaient presque immédiatement lui servir pour le plafond d'Apollon, qui lui fut commandé peu après.

La *Société des Amis du Louvre*, avec sa gracieuseté habituelle, a enfin généreusement complété ce lot par le don de deux des plus beaux dessins de Delacroix figurant à la vente, et qu'avait jadis prêtés Robaut à la centennale de 1889 :

N° 60. *Apollon vainqueur*. Mine de plomb. Robaut, n° 1108 (p. xxv et 293). Admirable étude pour le motif central du plafond d'Apollon (1850).

N° 64. *L'Automne*, généralement connu sous le titre de *Jeunes filles de Sparte s'exerçant à la lutte*. Mine de plomb. Robaut, n° 810. Projet non exécuté, en vue d'un des écoinçons de la bibliothèque de la Chambre des députés (1844). Œuvre de la plus étonnante souplesse, comme interprétation du nu féminin en plein mouvement et en pleine vie. Le projet d'un des écoinçons exécutés du même ensemble (*Alexandre faisant enfermer dans une cassette d'or les poèmes d'Homère*. Mine de plomb sur papier végétal. Robaut, n° 839), artificiellement disposé par le collectionneur au verso du cadre de ce merveilleux dessin, et qui en sera utilement détaché pour être encadré à part, bien qu'étant loin d'avoir pareille importance, tiendra pourtant également sa place honorable dans la série.

⁂ **Sculpture et objets d'art du moyen âge**. — *Le don Octave Homberg*. — M. Octave Homberg comptait parmi les amateurs du moyen âge, et avait formé une fort belle collection avec une rapidité et une sûreté extraordinaires en ces dernières années.

Madame Homberg et ses enfants ont tenu à perpétuer son souvenir au musée par une des plus importantes donations que nos collections du moyen âge aient recueillies en ces derniers temps. C'est une Vierge en pierre, d'époque romane, sans doute originaire de l'Auvergne — un chef reliquaire en cuivre doré, produit de l'art limousin de la fin du XIIIe siècle, tel que la galerie d'Apollon n'en possédait aucun de cette espèce — un très beau fragment de vitrail gothique français du XIIIe siècle qui vient heureusement compléter le fragment de verrière que le Musée avait acquis il y a trois ans — un charmant gobelet de verre émaillé arabe qui rappelle ceux fameux du musée de Chartres et du musée de Douai — et une bouteille en faïence de Perse à reflets mordorés.

L'ensemble du don est exposé provisoirement dans la salle des faïences italiennes. G. M.

MUSÉE DE CLUNY ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

⁂ On vient d'organiser dans la grande salle du premier étage où figurent les tapisseries de la dame à la licorne une vitrine où l'on a réuni des spécimens de crucifix depuis le VIe siècle jusqu'au XVIIIe. Ces pièces permettent de suivre l'évolution du type du Christ crucifié à travers les âges.

⁂ Les collections de sculpture du musée se sont enrichies dans les derniers mois d'une importante statuette de Vierge en marbre de la première moitié du XIVe siècle, provenant de l'hôpital de Sens.

MUSÉE DE SAINT-GERMAIN ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

⁂ **Acquisitions de l'année.** — Je laisse de côté les moulages, qui sont très nombreux et importants, pour signaler seulement les objets originaux. L'année 1907 a été exceptionnellement féconde en acquisitions (achats, dons et dépôts). Il paraît inutile d'indiquer les prix ; je dirai seulement qu'aucun objet, ni lot d'objet, n'a été payé

plus de 500 francs. Les numéros sont ceux de mon inventaire manuscrit.

50.851, sqq. Vases en argile, armes de fer et objets de bronze provenant de Serbie. A remarquer surtout un grand vase avec ornements incisés (cf. *l'Anthropol.*, t. III, p. 237).

50.857. Petit rhinocéros en bronze trouvé dans l'Yonne. Un des deux bronzes antiques représentant cet animal (cf. *Rép.*, t. III, p. 223).

50.869, 50.870. Deux statuettes trouvées près de La Tour-du-Pin (Isère) : un Mars *Ultor* et une *protomé* de mulet (cf. *Bull. soc. antiq.*, 1907, p. 117).

50.871, sqq. Objets provenant des fouilles du camp de Château-sur-Salins (Jura), découverts et donnés par M. Piroutet. Fin du premier et commencement du deuxième âge du fer, avec fragments de poteries grecques (cf. *l'Anthropol.*, t. XIII, p. 371 ; t. XV, p. 297).

50.916, sqq. Objets provenant des fouilles de M. Corot, dans les tumulus de Banges (Côte-d'Or). Don du ministère de l'instruction publique.

50.960, sqq. Objets provenant des fouilles de M. Félix Regnault dans la grotte de Marsoulas (Haute-Garonne) ; don du ministère de l'instruction publique. Plusieurs de ces objets portent des gravures curieuses (âge du renne).

50.978, sqq. Objets gallo-romains de Santeuil et d'autres localités de Seine-et-Oise ; don de M. Chabre.

51.044, sqq. La collection du baron Joseph de Baye, donnée par lui ; elle occupera au musée une salle entière, dont l'installation est en cours.

51.104, sqq. Lot important d'objets de l'âge de la pierre scandinave ; dépôt du cabinet des médailles.

51.245, sqq. Lot de silex du niveau *aurignacien* (pré-solutréen) de la Combe del Bouytou (Corrèze) (cf. *Revue Mensuelle*, 1906, p. 170, et 1907, p. 120).

51.273. Lampe romaine d'Arles ; dépôt du musée de Cluny.

51.282. Polissoir de l'Aiguilly-sur-Vie (Vendée), pesant 4.340 kilos ; don de M. le docteur Marcel Baudouin.

51.337. Admirable statuette de bronze trouvée dans la Charente et représentant Dionysos combattant (contre les Titans ou contre les Indiens ?).

51.345. Statuette en pierre représentant un (dieu ?) chasseur, provenant de Touget (Gard). Style gallo-romain grossier.

51.383, sqq. Silex moustériens du Petit-Puy-Moyen (Charente) ; don de M. Favraud.

51.395 - 7. Trois silex célèbres du Puy-Courny (Cantal), publiés comme œuvres de l'homme tertiaire par Quatrefages (*Introd. à l'Étude des races humaines*, p. 94-95) ; donnés par son fils, M. L. de Quatrefages.

51.398 sqq. Deux épées de fer gauloises et quatre ornements en bronze (d'un char ?) avec des têtes d'hommes stylisées en relief. Deuxième âge du fer. Ces objets, dont la provenance précise est inconnue, compteront désormais parmi les chefs-d'œuvre caractéristiques de l'art gaulois.

Salomon REINACH

Documents & Nouvelles

* * * **Conseil des Musées nationaux.** — Il a paru, au *Journal officiel* du 7 janvier, un décret aux termes duquel sont nommés membres temporaires du conseil des musées nationaux pour une durée de trois ans, à dater du 1er janvier 1908 : MM. *Bourgeois* et *Poincaré,* sénateurs ; *Aynard* et *Leygues*, députés ; *Tetreau*, président de section au Conseil d'État ; *Hérault*, président de chambre à la Cour des comptes ; *Berger,* député ; *Bonnat,* directeur de l'école nationale et spéciale des beaux-arts ; *Collignon,* professeur à l'université de Paris ; *Coutan,* membre de l'Institut ; *Gonse,* écrivain d'art, membre du conseil supérieur des beaux-arts ; *Guillemet,* artiste peintre, membre du conseil supérieur des beaux-arts ; *Émile Michel,* membre de l'Institut.

* * * **Conservation des musées nationaux.** — D'autre part, le *Journal officiel* du 10 janvier contenait un décret aux termes duquel M. *Pierret,* conservateur du département des antiquités égyptiennes du Louvre, et M. *Revillout,* conservateur adjoint au même département, sont admis à la retraite et nommés conservateurs honoraires des musées nationaux.

Le même jour a paru un décret aux termes duquel sont nommés conservateur des antiquités orientales et de la céramique antique du musée du Louvre, M. *Ledrain*; conservateur adjoint des antiquités orientales, M. *Thureau-Dangin*; conservateur adjoint des antiquités grecques et romaines, M. *de Ridder*, professeur à la faculté des lettres de l'université d'Aix.

M. *Pottier*, membre de l'Institut, conservateur adjoint des antiquités orientales et de la céramique antique au musée du Louvre, est chargé spécialement de la céramique antique et des monuments figurés du département oriental, et nommé professeur à l'école du Louvre, en remplacement de M. Heuzey, admis à la retraite.

* * * **Société des Amis de Versailles.** — La société des Amis de Versailles, dont nous avons annoncé récemment la formation dans *Musées et Monuments*, a constitué son bureau de la façon suivante : M. Victorien Sardou, président, MM. Édouard Detaille et Raymond Poincaré, vice-présidents, Henry Simond, trésorier, et Eugène Tardieu, secrétaire général. MM. Millerand et Poincaré se sont, d'autre part, chargés de rédiger les statuts de la société, qui a pour but d'apporter à l'État son concours pour la sauvegarde et l'entretien du domaine de Versailles et pour l'accroissement de ses richesses artistiques.

Nous serons toujours très heureux d'enregistrer et de souligner ici les initiatives de la nouvelle société, comme nous n'avons pas manqué de le faire pour son active sœur aînée, la société des Amis du Louvre. Dès maintenant, une première souscription de vingt-cinq mille francs a été adressée à M. Pierre de Nolhac par un généreux ami de Versailles qui a voulu garder l'anonyme.

UNE INSTALLATION DE MUSÉE MODERNE

Le musée des Beaux-Arts de Budapest

L'État hongrois a fait construire, à l'entrée du joli parc de Vàrosliget, à l'est de la ville, un monumental palais des Beaux-Arts où ont été transportées les collections de tableaux de l'ancienne Galerie nationale, formées surtout de la collection Esterhazy, acquise par la nation en 1865, enrichie depuis par des dons importants et d'intelligentes acquisitions.

Le cabinet des estampes et le musée des peintures modernes ont aussi trouvé place dans le nouveau palais. Les sculptures vont y être installées.

Le directeur, M. Gabriel de Térey, a voulu mettre à profit tous les plus récents perfectionnements qui ont pu être introduits dans l'aménagement des galeries publiques. Il a commencé par faire son tour d'Europe pour étudier partout, sur place, ce qu'avaient imaginé de mieux les conservateurs et les architectes étrangers. Grâce à ses soins, le musée de Budapest peut être considéré comme un musée modèle.

Qu'est-ce donc qu'un musée modèle ? Il n'est ici question, bien entendu, que de l'installation — et non pas de la qualité des œuvres d'art. Le musée modèle peut être défini en deux mots, celui où l'architecte a mis toute sa gloire à se faire oublier, où tout est subordonné au meilleur classement, à la meilleure « présentation » et à la meilleure conservation et préservation des œuvres exposées.

Le plan du musée comporte, comme dans tous les musées modernes, une série de grandes galeries avec éclairage d'en haut — et de « cabinets » avec fenêtres latérales. Mais pour que, dans ces petites salles, aucun panneau ne soit sacrifié, M. de Térey a imaginé un système de pans coupés, tous éclairés à jour frisant, aussi simple qu'ingénieux. Il suffirait de l'adopter dans les cabinets flamands et hollandais disposés, au Louvre, autour de la salle de Rubens, pour remédier à tous les inconvénients qu'on leur a reprochés.

M. de Térey a été amené à penser qu'il est peut-être excessif de considérer qu'un seul ton — le rouge brique ou cuivré, dont nous avons, à Paris, la superstition on peut dire officielle — convient aux tentures des salles d'un musée de peinture.

Il les a variées, et le plus souvent avec bonheur, du vieux rose au gris mordoré. Dans la salle espagnole, il s'est inspiré d'une couverture de cheval — verdâtre à chevrons saumonés — d'un tableau de Velasquez ; pour quelques salles hollandaises, il a copié des tapisseries contemporaines et du pays, et le résultat est presque toujours discrètement harmonieux. Le musée prend ainsi plus de vie, si l'on peut dire ; sans que rien s'impose au regard ni « débauche » l'attention du visiteur, chaque salle a sa physionomie propre, sa *valeur*.

Voilà pour la présentation. Quant à la préservation, il fallait veiller à l'hygiène des tableaux, aux conditions hygrométriques et atmosphériques des salles, aux dangers d'incendie et de vol.

Des appareils automatiques règlent la température, en même temps qu'un système très ingénieux de stores permet de graduer à toute heure du jour l'éclairage des salles. Contre l'incendie, on a commencé par ignifuger tous les matériaux, parquets, boiseries, sièges, tentures, employés dans l'aménagement du musée, et il va sans dire qu'on a disposé et multiplié les secours de façon à pourvoir instantanément et sur tous les points, au premier danger.

Enfin, en cas de vol signalé aux heures d'ouverture publique, il suffit de presser un bouton placé dans chaque salle pour que toutes les portes soient immédiatement fermées... Que personne ne sorte !

André MICHEL

RAPHAËL COLLABORATEUR DU PÉRUGIN

A propos du *Baptême du Christ*, du Musée de Rouen

(PLANCHE III)

Notre but est d'attirer l'attention sur un ouvrage très connu, mais de l'examen duquel on peut tirer des renseignements nouveaux à propos de la question, si incomplètement résolue jusqu'ici, de la collaboration de Raphaël avec Le Pérugin.

L'histoire de la jeunesse de Sanzio, telle qu'on la raconte aujourd'hui, manque de vraisemblance logique.

Selon Crowe et Cavalcaselle, Raphaël (né en 1483) devait être âgé de douze à treize ans lorsqu'il entra dans l'atelier du Pérugin ; il n'en sortit que vers 1502 ou même 1503 ; il travailla sans doute à certains petits ouvrages de son maître — parmi lesquels la prédelle de Rouen qui appartenait jadis à l'*Ascension* du Pérugin, aujourd'hui conservée au musée de Lyon — mais sa collaboration se borna aux parties secondaires, de sorte qu'en fait, il serait vain de chercher à reconnaître la main de l'élève dans les tableaux du maître.

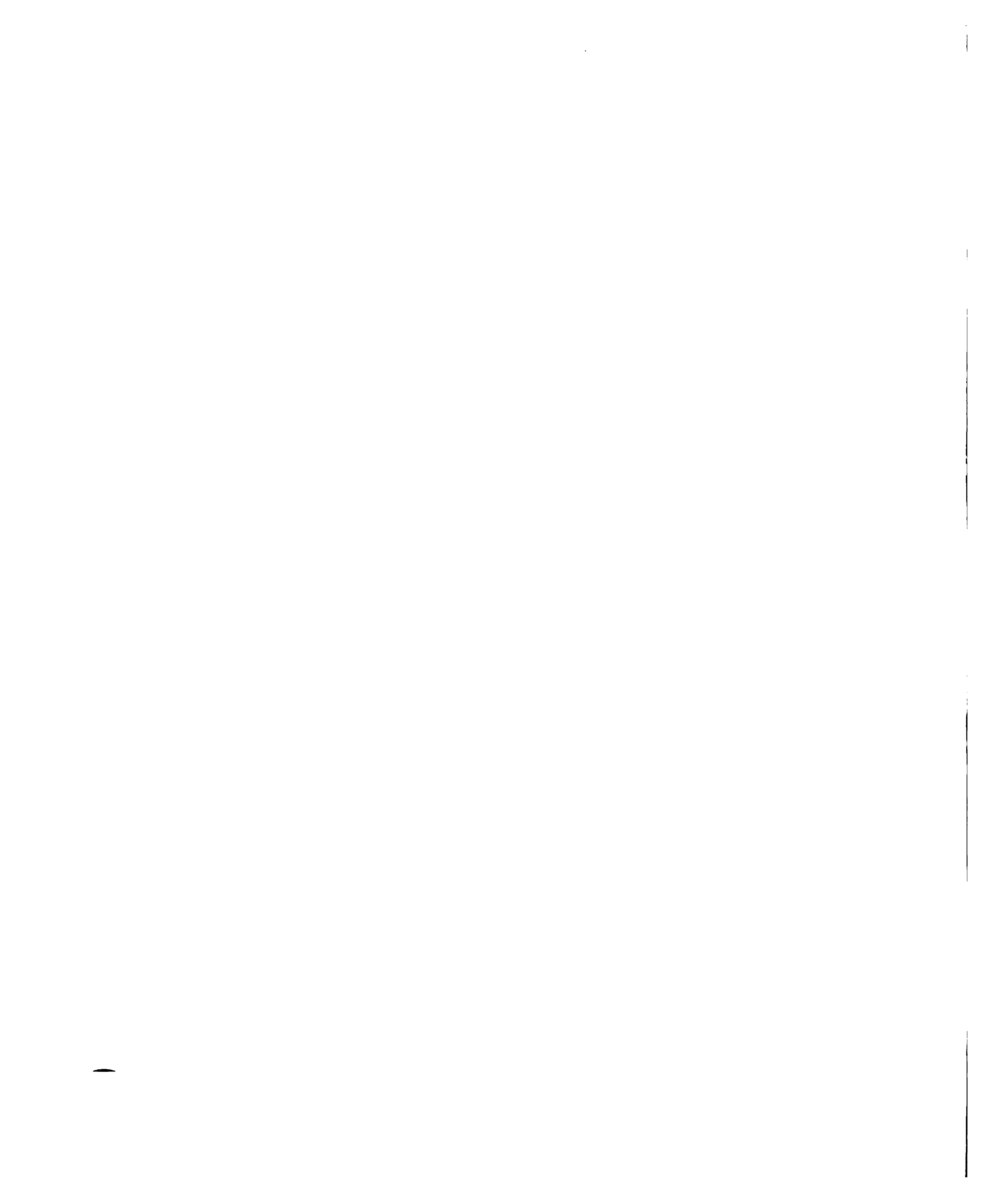
Une autre opinion, plus généralement acceptée, est celle de Morelli qui pensait que Raphaël avait entièrement terminé son éducation artistique à Urbin, sous la direction de Timoteo Viti, et qu'alors seulement, vers 1499 ou 1500, il était entré chez Le Pérugin, moins comme élève que comme collaborateur.

Mais sur la part de Raphaël dans l'œuvre du maître de Pérouse, Morelli est tout aussi peu affirmatif que Crowe et Cavalcaselle. Suivant lui, Raphaël, en 1499, a terminé ses études chez Timoteo Viti. Il crée, en ce moment-là, son premier petit chef-d'œuvre, *Le Songe du Chevalier* (National Gallery de Londres). Arrivé ensuite à Pérouse, il renonce à l'exécution déjà libre et large qui rend si savoureux le petit tableau de Londres, et accepte avec une soumission parfaite les types conventionnels, le dessin maigre, les draperies à œils nombreux et secs, les ombres en hachures de son nouveau maître, toutes choses qu'on trouve, par exemple, dans deux de ses *Vierges* du musée de Berlin. Après quoi, il se dégage peu à peu de l'influence du maître de Pérouse, et, en 1503, c'est-à-dire quatre ans après la création du *Songe du Chevalier*, il retrouve complètement ses qualités premières. Il produit alors le *Couronnement de la Vierge* du Vatican, où l'influence du Pérugin existe encore, affaiblie ; puis la prédelle, *I Misteri*, d'une exécution



Cliché Petiton

Le Baptême du Christ
par Le Pérugin et Raphael
(Musée de Rouen)



complètement libérée; puis, le *Saint-Georges* du Louvre, et le *Mariage de la Vierge*, du musée Brera, qui couronne victorieusement une période déjà longue de retours en arrière, de tâtonnements, d'efforts enfin pour la délivrance.

Dans cette traduction de la théorie de Morelli, nous avons seulement mis en relief le vice logique fondamental sur lequel le grand critique avait jeté le voile de son argumentation toujours passionnée, vivante et tellement dominatrice, que nous avons eu besoin de longues années d'observations d'abord inconscientes, puis de plus en plus précises, pour découvrir le point faible de sa théorie.

Non, il n'est pas admissible que Raphaël, qui, à l'âge invraisemblable de vingt-cinq ans, devait entreprendre, au Vatican, l'exécution d'un de ses plus importants et de ses plus parfaits chefs-d'œuvre; qui, auparavant, entre 1504 et 1508, avec une sûreté, une continuité admirable, s'était assimilé les qualités des plus grands artistes contemporains, ait passé les trois ou quatre années antérieures à tergiverser, à désapprendre ce qu'il avait su mettre de charme, de souplesse et de vérité dans le *Songe du Chevalier*, à jouer chez Le Pérugin un rôle de *garzone* subalterne effacé.

L'évidence, pour nous, est que les plus anciennes *Vierges* de Raphaël, du musée de Berlin, ont précédé forcément le *Songe du Chevalier*; que les progrès du jeune maître ont été continus et non pas coupés par un retour en arrière de plusieurs années ; que, pour classer chronologiquement ses œuvres de jeunesse, il faut les étudier au point de vue des perfectionnements successifs de la technique. Et le problème de la collaboration de Raphaël avec Le Pérugin cessera d'être obscur, le jour où l'on reconnaîtra, comme nous nous en sommes aperçu nous-même, qu'il y a, dans l'œuvre actuellement attribué au Pérugin, deux exécutions complètement différentes, l'une mince, sèche, avec des draperies et surtout des chairs modelées au moyen de hachures; l'autre plus épaisse, avec des draperies sans « œils », des chairs en demi pâte et des figures beaucoup mieux « construites » — cette seconde manière n'existant d'ailleurs dans aucun des Pérugin *datés*, antérieurs ou postérieurs à la période où Raphaël a pu se trouver dans l'atelier du maître.

Sur ces bases, la biographie de Raphaël peut se reconstruire en toute vraisemblance.

Raphaël a dû être évidemment un enfant prodige. Si quelqu'un au monde a rempli de croquis les marges de son cahier d'écriture, ce doit être lui. Il a dû vivre dans l'atelier de son père comme le chien ou le chat familier. On a dit que Giovanni Santi, mort en 1494, alors que Raphaël était dans sa douzième année, n'a pas pu enseigner grand chose à son fils : rien n'est moins sûr.

L'enfant prodige avait sans doute déjà « mis la main à la pâte », sous les yeux de son père. La mort de ce premier maître n'a pas interrompu son éducation : Giovanni Santi a dû être tout naturellement remplacé comme éducateur par le peintre, son ami, qui avait signé comme témoin au bas de son testament, Timoteo Viti, rentré en 1495 après son éducation terminée chez Francia. Mais il nous paraît impossible d'admettre que le jeune Raphaël ait terminé avec Timoteo Viti une éducation qu'il serait allé détruire à Pérouse. Il est beaucoup plus logique de supposer que le jeune adolescent est entré chez Le Pérugin avant d'avoir beaucoup à désapprendre. Accordons à Viti six mois, un an peut-être, juste assez pour qu'il ait eu le temps d'inspirer à son élève d'occasion une amitié inaltérable, en même temps qu'une grande admiration pour Francia.

Donc, vers la fin de 1495, année indiquée approximativement par Crowe et Cavalcaselle, ou dans la première moitié de 1496, le jeune Raphaël part pour Pérouse. Il est âgé de treize ans. Avec la rare faculté assimilatrice qu'on lui connaît, il a bientôt appris à imiter son maître dans la perfection, puis il dégage peu à peu sa personnalité, dont les premiers linéaments se montrent dans sa manière de traiter le paysage. Il y est plus fidèle à la nature que son maître ; ses ciels sont encore plus profonds et plus gras ; ses prairies ne sont pas « tigrées » de points sombres ; ses collines lointaines, plus fermement dessinées, se fondent encore mieux avec les brumes blanches du ciel ; ses arbres ont plus de corps et le modelé en est traduit par des points clairs moins secs, moins monotones, plus variés de forme et de direction.

L'identité entre le paysage de Raphaël et celui du Pérugin n'est qu'apparente et superficielle. Quand on a étudié les fonds de paysage des œuvres de la première jeunesse de Raphaël : *Les Vierges*, de Berlin ; *La Crucifixion*, Mond ; *La Marche au Calvaire* (à lord Plymouth) ; *La*

Prédication de Saint-Jean (à lord Lansdowne); *Le Miracle de Saint Nicolas de Tolentino* (à sir Fred. Coek); la Bannière de Citta di Castello, etc., etc., l'hésitation sur l'ensemble d'un paysage de Raphaël devient impossible.

C'est par les caractères du paysage que notre attention a été si vivement attirée sur le *Baptême du Christ* de la National Gallery, présenté jusqu'à présent par le catalogue comme « attribué au Pérugin ». Ce charmant ouvrage mériterait du reste d'être étudié à part, avec toute la précision et tout le détail nécessaires. Nous ne le signalons ici qu'en passant, mais nous devions le signaler comme une œuvre méconnue de Raphaël. C'est sa rencontre qui nous a fait réaliser un projet conçu depuis plusieurs années, celui d'étudier avec soin tous les Raphaël d'Europe; c'est elle, aussi, qui nous a fait retourner au musée de Rouen, le *Baptême du Christ*, du Pérugin, nous ayant été signalé comme le modèle dont le tableau de Londres ne serait qu'une copie rigoureusement exacte.

Nous avions, naturellement, pris la précaution d'emporter de Londres une très bonne reproduction du tableau de la National Gallery. Sa comparaison avec celui de Rouen s'est montrée plus instructive et plus décisive encore que nous n'aurions pu l'imaginer.

La copie, en tout, est franchement supérieure à l'original. Dans le tableau de Londres, la couleur, moins bariolée, moins brillante, est plus une; tous les personnages sont exécutés avec plus d'aisance et de souplesse, modelés avec plus de solidité et d'ampleur; le paysage est une reproduction assez fidèle de celui de Rouen, mais non sans des modifications assez importantes. Dans le tableau de Rouen, les quatre pointes de terrain qui s'étagent entre le Christ et Saint-Jean-Baptiste sont d'une maigreur que le copiste a magistralement corrigée, de même qu'il a su donner plus de consistance aux rochers et aux collines. Quant aux arbres, qui, dans le tableau de Rouen, sont exécutés hâtivement et de mémoire, le copiste de Londres les a remplacés par des arbres à vraies feuilles, évidemment copiés d'après nature. Ce n'est pas tout : dans les moindres détails, le paysage du tableau de Rouen sent la main du Pérugin; celui du *Baptême du Christ* de la National Gallery décèle, jusque dans les moindres détails, la main de Raphaël.

Arrivons au point essentiel, à la remarque qui, pour nous, a éclairé d'un jour nouveau le problème réputé insoluble de la collaboration de Raphaël avec Le Pérugin.

Malgré son premier aspect, malgré l'exécution du paysage qui est absolument de la main du Pérugin, malgré le dessin encore très péruginesque des dix figures de cette composition, le *Baptême du Christ* de Rouen, pour tout ce qui concerne l'exécution picturale des figures, est *entièrement l'œuvre de Raphaël.*

En vain on nous objectera qu'il n'est pas probable que le maître se soit contenté de mettre la main à la partie la plus accessoire, pour confier ensuite à un élève l'exécution de la partie principale. Il n'y a pas de probabilité qui tienne contre l'évidence des faits. On ne peut douter que, dans le tableau de Rouen, le paysage soit de la main du Pérugin; on ne peut douter davantage que les figures soient de la main de Raphaël.

Ce qui a, jusqu'ici, rendu le problème insoluble, c'est que, par l'effet d'une longue habitude, les historiens d'art — et nous avions fait comme eux jusqu'à ces dernières années — ont considéré comme tout simple que Le Pérugin, pendant toute la durée de sa longue carrière, ait employé alternativement deux exécutions différentes, pour ne pas dire opposées. Le jour où l'on appliquera au Pérugin ce principe, évident en lui-même, que les manières d'un peintre sont successives et ne peuvent pas être simultanées, on trouvera naturel d'admettre que les ouvrages dont l'exécution est mince et par hachures sont de la main du Pérugin; mais que ceux, même très péruginesques par les types, dont l'exécution est grasse, en demi-pâte, sans hachures ou avec des hachures très courtes, sont l'œuvre de son plus grand élève, d'un élève qui, dans son adolescence, était déjà plus grand que lui.

La contradiction se fût montrée plus évidente, s'il n'y avait eu, dans l'œuvre attribuée au Pérugin, que les deux manières poussées l'une et l'autre jusqu'à leur plein développement. Malheureusement, Raphaël n'a pas été Raphaël dès le premier jour. Il a d'abord imité son maître, il a employé les hachures, d'abord largement, puis d'une façon de plus en plus discrète. Dans le *Baptême du Christ* de Rouen, bien des choses font encore penser au maître : la couleur brillante des vêtements, le paysage, les types des figures, les hachures même;

mais ces hachures, quoique un peu lourdes, sont déjà très courtes et très discrètes. Ensuite, et surtout, la couleur est plus épaisse, elle ne fait plus songer à l'aquarelle, mais à la peinture à l'huile; les plis des vêtements sont plus souples, les chairs sont modelées dans la pâte. Tout cela écarte le nom du Pérugin, en ce qui concerne les figures. Malgré l'invraisemblance apparente de l'hypothèse, les faits, bien observés, forcent le critique impartial à admettre que Le Pérugin a dessiné les figures de ce fragment de prédelle, qu'il en a exécuté le paysage et qu'il a laissé à Raphaël la tâche d'en peindre la partie essentielle, les figures.

E. Durand-Gréville

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ❀ ❀ ❀ ❀

Le musée de l'Union centrale des Arts décoratifs a reçu en dépôt et exposé dans une des salles du pavillon de Marsan un certain nombre d'œuvres d'art et de pièces d'ameublement appartenant à Sir John Murray Scott et provenant de l'ancienne collection Wallace.

Ce sont quatre panneaux de tapisserie avec fleurs et oiseaux, un mobilier en tapisserie de Beauvais, deux paires d'appliques Louis XVI du plus rare modèle, un cartonnier, deux tableaux attribués à de Troy et plusieurs peintures de Boilly parmi lesquelles il faut surtout citer la *Descente de la Courtille* et le *Montreur d'ours*, enfin une petite réduction en marbre du Voltaire de Houdon, de la Comédie-Française.

Louis Metman

MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS ❀ ❀ ❀

Dans sa séance du 27 décembre 1907, le Conseil municipal, sur un rapport de M. Quentin-Bauchart, a accepté le principe de l'entrée payante dans les musées municipaux. Le produit des entrées serait affecté au budget des beaux-arts. Une exception devait être faite pour le Musée Dutuit, dont l'accès sera toujours gratuit, suivant la volonté même du testateur. Il n'est pas probable que cette décision soit ratifiée.

Sur la demande de M. Turot, on doit faire au Petit-Palais un essai de musée du soir, en éclairant chaque jour les différentes salles du musée.

MUSÉE DE REIMS ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

En dehors du legs Vasnier, dont nous avons annoncé dans *Musées et Monuments* (1907, p. 58), il y a quelques mois, l'importance considérable, plusieurs autres enrichissements notables sont venus accroître la collection de la ville dans le cours de l'année 1907.

Le musée a acquis sur les fonds du legs Subé le portrait de Jean de Montpezat, archevêque de Sens, pastel original de Robert Nanteuil, daté de 1673.

Il a reçu, en outre, deux pastels du XVIII[e] siècle, représentant M. et M[me] Bergeat — 15 peintures, aquarelles ou dessins du peintre Félix Villé, né à Mézières (Ardennes) en 1819, et récemment décédé à Paris — un dessin d'Émile Lequeux, *Bruges, les Flèches* — un tableau de Dagneaux, *les dernières Feuilles*, don de M. le baron Edmond de Rothschild — le portrait de M. Louis Pommery par Carolus Duran et celui de sa première femme par Dubufe.

Henri Jadart

MUSÉE BONNAT A BAYONNE ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

Bien qu'il soit de date récente, le musée Bonnat, construit par la ville de Bayonne pour loger l'admirable collection de tableaux, dessins et objets d'art donnée par M. Bonnat, devient insuffisant à contenir ses trésors actuels et ceux que le généreux donateur lui promet encore. Aussi la ville se voit-elle contrainte dès maintenant de songer à l'agrandir.

M. Planckaert, architecte à Limoges, qui obtint au concours la construction du musée, a été mandé cette semaine à Bayonne, où il vient d'être chargé de dresser un projet pour la construction d'une annexe comportant une ou deux grandes salles.

La chose ne va pas sans quelque difficulté, en raison de la situation du musée, enclavé entre une école communale et l'hôpital militaire. Heureu-

sement le préau de l'école offre un vaste terrain découvert, au-dessus duquel pourront être construites, au premier étage, les salles nouvelles qui correspondront sans doute, comme disposition et comme dimensions, aux grandes salles de l'aile nord, où se trouvent notamment tous les Ingres, toutes les aquarelles de Barye et les Van Dyck, les Rembrandt, les Greco, les Goya.

M. Bonnat a fait connaître son intention de garnir les nouvelles salles dès qu'elles lui seront livrées.

PALAIS DES PAPES D'AVIGNON * * * *

On vient de décider d'affecter prochainement plusieurs salles du palais des papes, abandonné par la troupe et par l'exposition temporaire qui avait succédé à celle-ci, à recevoir les meubles et objets intéressants qui garnissaient le grand séminaire, l'archevêché et autres édifices religieux. On déposerait également dans ce local approprié les objets de même nature appartenant à la région qui viendraient à être disponibles. Le cadre est merveilleux et bien digne de voir se constituer un important musée régional. C'est une joie aussi de penser qu'on pourra revoir à côté des fresques italiennes ou françaises remises au jour (voy. *Musées et Monuments,* 1907, p. 108), quelques peintures de l'école de Nicolas Froment, que l'exposition des Primitifs français nous fit connaître pour la première fois.

MUSÉE DE LYON * * * * * * * * * *

M. Dissart, conservateur du musée de Lyon, vient d'acquérir une œuvre très intéressante du commencement du XVe siècle. C'est un volet de triptyque sur lequel est peint, du côté intérieur, une *Annonciation*, et, du côté extérieur, une *Résurrection de Lazare*. Le style présente un curieux mélange d'italianisme et de faire français. La Vierge, placée de face, est abritée par un dais à rideaux verts qui rappelle les décors analogues de Fra Bartolommeo; au fond, une architecture de caractère classique porte des panneaux incrustés de plaques de marbre, comme la *Cène* d'Andrea del Castagno, à Florence. Le coloris a de l'éclat et se fond en une belle harmonie. Du côté opposé, la *Résurrection de Lazare* se plie à la mise en scène traditionnelle du sujet, tout en étant chargée de nombreuses figures, dont plusieurs sont de vivants portraits pouvant être comparés à ceux que nous présente la *Mort de la Vierge*, du même musée, et dont se souviennent peut-être encore les visiteurs de l'exposition des Primitifs français.

La trouvaille de M. Dissart enrichit le musée de Lyon d'un spécimen qui mérite une attention toute spéciale comme étant un des rares vestiges de la peinture lyonnaise du commencement du XVe siècle. Nous espérons y revenir plus tard. Bornons-nous à la signaler aujourd'hui aux amis de l'art français et à féliciter le savant directeur du musée de Lyon d'avoir su augmenter les trésors confiés à sa garde d'une œuvre dont la valeur artistique est doublée d'un intérêt documentaire de premier ordre.

C. DE MANDACH

MUSÉES D'ORLÉANS * * * * * * * *

La ville d'Orléans, qui compte déjà avec son musée des Beaux-arts, son musée historique et son musée Jeanne d'Arc, trois de nos plus riches collections provinciales, beaucoup trop à l'étroit malheureusement, la première surtout, dans des locaux d'aspect pittoresque, mais insuffisants et vétustes, vient de s'enrichir encore d'une collection qui à elle seule est un véritable musée.

M. P. Fourché, originaire d'Orléans, avait proposé à la ville un don véritablement princier si elle pouvait l'héberger dans des conditions honorables. Habilement conseillée par les hommes dévoués qui prennent soin de ses intérêts artistiques, notamment par MM. Didier et Dumuys, conservateurs des musées ci-dessus désignés, la municipalité fit diligence, et, en attendant le futur musée (qu'il soit reconstruit sur place ou transporté à l'Évêché vacant), offrit à M. Fourché, au printemps dernier, l'asile d'un confortable hôtel XVIIIe siècle, qu'elle possédait dans la rue de la Hallebarde, sur le trajet projeté du prolongement de la rue Jeanne d'Arc.

En quelques semaines, M. Fourché dirigeant lui-même l'installation, l'hôtel fut aménagé et garni ; il est ouvert au public depuis le mois de mai dernier.

Il ne comprend pas moins d'une dizaine de salles, tant au rez-de-chaussée qu'au premier étage dont quelques-unes sont de forts beaux salons, et la collection du généreux amateur s'y trouve disposée de façon fort heureuse, dans un cadre

qui lui laisse encore un certain aspect d'intimité très agréable. Cette collection formée dans un esprit très éclectique, comprend surtout des peintures de toutes les écoles, depuis les primitifs jusqu'aux contemporains, mais aussi un grand nombre de dessins, quelques meubles et quelques sculptures.

Parmi les peintures, une place d'honneur a été réservée à une réplique de la *Madonna della Rovere* de Raphaël, qui est au Prado de Madrid. Deux anciens panneaux d'une école septentrionale du XVe siècle représentant des saints, une *Mise au tombeau* que l'on attribue à l'école rhénane, une Madeleine, qui pourrait être du Maître des demi-figures, attirent aussi l'attention. Un double portrait de Rubens, une allégorie de Jordaens, un curieux prince de Condé à la bataille de Senef par Martin des Batailles, des Pourbus, des Mignard, quelques jolies toiles du XVIIIe et du XIXe siècle seraient à citer. Mais nous ne saurions ici prolonger cette énumération et pensons bien avoir l'occasion de revenir en détail, quelque jour, sur l'une ou l'autre de ces œuvres devenues, grâce à la libéralité de M. Fourché, propriété publique.

P. V.

MUSÉES DE NEVERS ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

La ville de Nevers possédait jusqu'ici trois musées distincts disséminés dans la ville, et tous trois assez médiocrement logés ; le musée de peinture et sculpture était remisé au deuxième étage de l'hôtel de ville ; le musée de la faïence nivernaise occupait les combles du palais ducal ; le musée archéologique, enfin, s'entassait dans les salles de la Porte du Croux. L'idée toute naturelle vint au Conseil municipal de réunir ces diverses collections dans les locaux de l'évêché, devenus vacants.

Mais le Conseil général, représentant le département, émit la prétention de faire payer cent mille francs à la ville pour lui céder l'ancien évêché. La ville, déjà obérée, allait renoncer à ses projets, lorsqu'une libéralité de M. F. Blandin, amateur éclairé et conservateur du musée de peinture, permit de les reprendre. Celui-ci offrait de faire don de la somme réclamée par le Conseil général. C'est un admirable exemple de générosité intelligente et opportune. Mais il est heureux de penser que les conservateurs de musées ne seront pas partout obligés de l'imiter et de loger leurs collections... à leurs frais.

MUSÉE DE TOULON ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

La ville de Toulon, sur l'initiative de M. Escartefigue, maire, et de M. Jourdan, conservateur du musée, vient d'acquérir pour ses collections de peinture nn remarquable pastel de Vincent-Courdouan.

Le tableau intitulé *Marine pittoresque* et datant de 1865, représente une mer assombrie sous un ciel chargé de nuages, avec des barques de pêcheurs et les constructions d'un village au premier plan.

Le *Journal des Arts*, qui annonce cet enrichissement, exprime en même temps le regret que l'œuvre de ce peintre toulonnais, à qui un monument va être érigé dans sa ville natale, ne soit pas encore mieux représentée au musée et qu'une salle ne lui soit pas particulièrement consacrée. Il est évident, en effet, que la meilleure façon d'honorer un artiste est encore de réunir et de faire connaître son œuvre, plutôt que de lui dresser des effigies banales de marbre ou de bronze.

MUSÉE D'ALGER ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

Sur l'initiative de M. Léonce Bénédite, conservateur du Musée du Luxembourg et président de la Société des peintres orientalistes français, un certain nombre de toiles connues vont être envoyées à Alger pour y commencer l'organisation d'un Musée. Parmi ces toiles, on cite un important tableau de Dinet et d'autres qui ont été offertes notamment par MM. Lunois, Suréda, Chudant, Taupin et autres.



ÉCOLE DU LOUVRE

L'École du Louvre vient de terminer sa vingt-cinquième année d'existence. Elle a, depuis sa fondation, complété ses programmes et perfectionné son enseignement ; il y a peut-être à faire encore néanmoins dans ce sens. Des leçons éminentes y ont été professées, dont quelques-unes ont eu le retentissement qu'elles méritaient et ont été assurées, par la publication, de résultats durables; mais il y a lieu de signaler constamment au public l'intérêt particulier de l'enseignement qui s'y distribue. Des milliers d'auditeurs bénévoles ont profité de cet enseignement, des élèves nombreux, français ou étrangers, y ont apporté une part de collaboration active par leurs travaux, leurs thèses notamment, dont très peu, malheureusement, ont été publiées et toujours isolément et sans appui officiel; aucune publication n'a pris soin d'enregistrer, même sommairement, les résultats de ces travaux, leurs titres même ou le nom de leurs auteurs; personne ne s'est préoccupé de soutenir les droits acquis par ces derniers et, sauf de rares exceptions, les examens et diplômes ont été sans aucune sanction.

Toutes ces questions qui, dans le présent, le passé ou l'avenir, intéressent la dignité et l'efficacité de l'enseignement de l'École, ne nous laisseront pas indifférents ici et nous comptons leur réserver une place spéciale dans notre *Bulletin*.

Programme des cours de la vingt-sixième année (1907-1908)

Archéologie nationale

M. Salomon REINACH, membre de l'Institut, conservateur du Musée de Saint-Germain, professeur.

M. H. HUBERT, conservateur adjoint du Musée de Saint-Germain, suppléant, étudiera les époques de la pierre polie et du bronze (technologie et chronologie relative) tous les vendredis, à 10 heures et demie.

Archéologie orientale et céramique antique

M. E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur adjoint des antiquités orientales et de la céramique antique, professeur, étudiera, dans le premier semestre, les vases à figures noires (histoire de la peinture grecque au VI[e] siècle avant J.-C.) ; dans le second semestre, la collection des terres cuites grecques du Louvre (figurines de Myrina) tous les samedis, à 10 heures et demie.

Archéologie égyptienne

M. PIERRET, conservateur des antiquités égyptiennes, professeur, expliquera les grands monuments du Louvre, tous les mardis, à 10 heures et demie.

Démotique, Copte, Droit égyptien

M. E. REVILLOUT, conservateur adjoint des antiquités égyptiennes, professeur.

Démotique. — Le professeur continuera à expliquer le nouveau papyrus de sentences morales de Leyde, tous les mercredis, à 4 heures et demie.

Copte et hiératique. — Le professeur continuera à expliquer, d'une part, les apocryphes du nouveau testament écrits en copte, et, d'autre part, divers textes hiératiques et hiéroglyphiques, tous les mardis, à 2 heures et quart.

Droit égyptien et économie politique. — Le professeur continuera à expliquer et commenter juridiquement des contrats ou textes légaux égyptiens des diverses périodes, le premier et le troisième lundi du mois, à 2 heures et quart.

Épigraphie orientale

M. LEDRAIN, conservateur des antiquités orientales, professeur.

Épigraphie assyrienne. — Le professeur étudiera les inscriptions de l'ancienne Chaldée, tous les jeudis, à 5 heures.

Épigraphie phénicienne et épigraphie araméenne. — Le professeur étudiera les inscriptions palmyréniennes du Louvre, tous les samedis, à 5 heures.

Histoire de la peinture

M. Paul LEPRIEUR, conservateur des peintures, des dessins et de la chalcographie, professeur.

M. P. LEPRIEUR se trouvant empêché par les travaux du musée, le cours sera fait par M. Salomon REINACH, membre de l'Institut, conservateur du Musée de Saint-Germain, professeur à l'école du Louvre, qui exposera, tous les lundis, à 5 heures du soir, l'histoire de la peinture depuis le pontificat de Jules II jusqu'au règne de Louis XIV.

Histoire de la sculpture du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes

M. André MICHEL, conservateur de la sculpture du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes, professeur, traitera de l'histoire de la sculpture au XV[e] siècle, principalement en France et en Italie, tous les mercredis, à 10 heures et demie.

Histoire des arts appliqués à l'industrie

M. Gaston MIGEON, conservateur des objets d'art du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes, professeur, étudiera les arts plastiques et industriels de la Chine et du Japon et leurs origines dans l'art bouddhique de l'Inde, tous les vendredis, à 2 heures et demie.

Imprimerie coop. ouvr., Villeneuve-St-Georges (S.-et-O.)

Le Gérant : E. DUQUENOY



Tête du roi Didoufrî (IVe dynastie),
Abou-Roach, fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire,
dirigées par M. Émile Chassinat, 1900-1901.
(Musée du Louvre)

Bulletin des Musées de France

UN ENVOI DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE DU CAIRE au Musée du Louvre

(PLANCHE IV)

L'Institut français d'archéologie orientale du Caire a fait, au mois d'août dernier, un envoi d'une importance exceptionnelle qui enrichit de plusieurs pièces de choix et d'un morceau tout à fait hors ligne le département des antiquités égyptiennes du Louvre.

Cet envoi, qui fera prochainement l'objet d'une notice rédigée par M. E. Chassinat, directeur de cet établissement scientifique, se compose d'éléments provenant de fouilles faites ces dernières années en trois localités de la Basse, de la Moyenne et de la Haute Égypte, correspondant en même temps aux trois principales époques de la période pharaonique.

A. *Basse Égypte* (ancien empire).— Fouilles d'Abou Roach, dirigées par M. Chassinat en 1900-1901: 1° une tête du roi Didoufrî ou Ratotef, le successeur présumé de Khéops. Cette tête, en grès rouge, dont nous donnons la reproduction, est le morceau capital de l'envoi. Nous extrayons d'un rapport de ce savant, publié dans l'*Archaeological Report* de 1900-1901 de l'*Egypt Exploration Fund* le passage suivant :

« Les fouilles entreprises à Abou Roach par l'Institut français d'archéologie orientale, sous la direction de M. E. Chassinat, assisté de M. Gombert, ingénieur attaché à l'Institut, ont duré cinq mois. Elles ont permis d'établir que la pyramide de pierre (n° II de Lepsius) située au sommet du plateau qui fait face au village auquel la nécropole doit son nom, a été construite par le roi Didoufrî (IVe dynastie), le successeur de Khéops.

Des fragments importants des statues du double de ce pharaon ont été découverts, entre autres une fort belle tête, grandeur nature, taillée dans un bloc de grès rouge du Gebel Ahmar [c'est la tête dont il vient d'être parlé] et la partie inférieure d'une statuette royale, qui a livré pour la première fois *le nom de bannière* de Didoufrî. Les travaux ont principalement porté sur la face est de la pyramide, où s'appuyait la chapelle funéraire. Celle-ci a laissé peu de traces; elle était engagée au milieu d'importants édifices contruits en briques crues. Une chambre de ces annexes renfermait les statues des cinq enfants du roi (dont une a été trouvée intacte), trois fils et deux filles, un sphinx en calcaire et divers autres objets, ainsi qu'un fragment de grès rouge portant le nom de la femme favorite de Didoufrî... ». De cette trouvaille, il est parvenu au Louvre : 1° l'admirable tête royale, dont l'intérêt iconographique ne le cède pas à la beauté artistique, ce qui n'est pas peu dire ; 2° la partie inférieure de la statuette royale portant le nom de bannière du roi ; 3° un torse de femme en calcaire jaunâtre.

B. *Moyenne Égypte* (moyen empire). — Fouilles de la nécropole des princes de Sioût (1905), dirigées par M. Chassinat, assisté de M. Palanque et qui ont valu au Louvre antérieurement plusieurs sarcophages ainsi qu'une série d'objets exposés dans la vitrine provisoire de la salle du Sérapéum au rez-de-chaussée: 1° statuette en bois provenant du tombeau de Nakhitî et représentant ce personnage; 2° série de simulacres funéraires en bois comprenant deux vases à libation, un lot de hachettes et d'herminettes, un fer de hache en bronze et un miroir funéraire avec manche en cèdre.

C. *Haute Égypte* (nouvel empire). — Fouilles de M. Gauthier à Drah Abou'l-Neggah (nécropole thébaine) : 1° flacon en terre cuite à couverte glacée, en forme de bouquetin accroupi (XVIIe dynastie) ; 2° vase à libation en cuivre, dédié par un prêtre nommé Khousouiritis (XXIIe dynastie).

G. BÉNÉDITE



LA LÉGENDE DE SAINT JACQUES LE MAJEUR

d'après une peinture giottesque du Musée du Louvre

Tous les visiteurs de la salle des sept mètres au Musée du Louvre connaissent et apprécient cette prédelle du xiv[e] siècle (1) qui, placée au-dessous de la Vierge de Cimabué, attire le regard par la beauté de sa couleur et la somptuosité discrète de son fond d'or. Au centre se trouve représenté le Calvaire, à gauche le festin d'Hérode et la décollation de saint Jean-Baptiste. Mais, pour les sujets de droite, dont on trouvera ci-dessus un croquis sommaire, les indications du catalogue ne peuvent plus contenter un esprit quelque peu curieux. En effet, nous voyons d'abord, dans cette partie du tableau, un groupe de démons amener un homme en costume civil florentin, les mains liées derrière le dos comme un prisonnier, devant un personnage nimbé, assis sur un trône, ayant auprès de lui un fidèle debout. Le visage de l'un des démons est celui d'un cadavre momifié. Puis dans la seconde division, tout à l'extrémité du cadre, c'est la mort d'un saint auquel un bourreau entouré de soldats vient de trancher la tête en présence de fidèles désolés. Là-dessus, le catalogue sommaire nous propose comme explication : 1° le Christ et Judas Iscariote ; 2° martyre d'un saint (2). Le catalogue sommaire, d'ailleurs, ne fait ici que résumer celui de Villot, qui s'exprime ainsi : 1° « Jésus-Christ sur son trône, accompagné de saint Jean, livre aux démons Judas Iscariote que la Mort personnifiée conduit devant lui, une corde passée au cou (1). » Quant à MM. Lafenestre et Richtenberger (2), ils éludent la difficulté en ne faisant nulle mention de la première scène.

Il est à peine besoin de signaler tout ce qu'aurait d'insolite la mise en scène de ce jugement de Judas dont aucun légendaire n'a jamais parlé. Le personnage dont on voudrait faire le juge divin ne porte d'ailleurs pas le nimbe crucifère ; celui qu'on appelle saint Jean n'a aucune sorte de nimbe. Je m'étais, par ces quelques remarques, très vite convaincue de l'erreur du catalogue, lorsqu'un rapprochement — préparé par le hasard de quelque recherche antérieure — se fit jour dans mon esprit et, ouvrant la Légende dorée à la vie de saint Jacques le Majeur, apôtre, j'y trouvai l'explication intégrale des deux scènes de droite de la prédelle giottesque (3).

Saint Jacques, nous raconte la Légende dorée, était en lutte avec un mage du nom d'Hermogène ; celui-ci envoie vers lui, pour le confondre, son disciple Philet ; mais saint Jacques convertit l'envoyé; Hermogène se venge en immobilisant Philet par des maléfices. Saint Jacques délivre le malheureux par la vertu d'un linge qu'il avait porté sur lui. Hermogène, furieux, ordonne aux démons de lui amener Jacques et Philet chargés de chaînes. Alors les démons viennent trouver l'apôtre et se

(1) N° 1302.
(2) *Cat. sommaire*, p. 119.

(1) *Notice des tableaux*, I, p. 110 (éd. de 1859).
(2) *La peinture en Europe*, *le Louvre*, éd. de 1902.
(3) *Légende dorée*, traduction de Wyzewa, p. 352.

plaignent à lui des tortures que leur font subir les anges de Dieu à cause des ordres qu'ils ont reçus du mage. Jacques leur répond : « Que l'ange de Dieu vous rende la liberté ; mais ce n'est qu'à la condition que vous vous empariez d'Hermogène et me l'ameniez ici enchaîné, sans cependant lui faire aucun mal. » Les démons font comme il leur a été ordonné et Jacques dit à Philet : « Suivons l'exemple du Christ, qui nous a enseigné de rendre le bien pour le mal. Hermogène t'a enchaîné; toi, délivre-le (1). »

On voit combien la donnée légendaire est fidèlement interprétée par le peintre : à côté de l'apôtre se tient Philet, tandis que les démons dociles amènent Hermogène lié « sans lui faire de mal ». L'idée d'avoir donné à l'un de ces démons une tête de mort est seule une invention pittoresque de l'artiste. La scène qui suit n'offre, non plus, aucune difficulté désormais : c'est la décollation de saint Jacques également racontée dans les pages suivantes de la Légende dorée.

La prédelle du Louvre, provenant de l'église Santa Maria degli Angeli de Florence (2), appartenait donc à un tableau probablement divisé en trois parties et dont les figures de saint Jean-Baptiste et saint Jacques occupaient les volets.

Cette peinture est-elle de Taddeo Gaddi ? Crowe et Cavalcaselle en doutaient déjà (3). M. Venturi, malheureusement, ne la mentionne même pas dans le V[e] volume de son Histoire de l'art italien (4).

Il y a, ce me semble, plusieurs raisons qui militent contre l'attribution traditionnelle. C'est, d'une part, la souplesse et la grâce de quelques personnages, un je ne sais quoi de plus attendri et de plus suave en même temps que de plus pittoresque qui fait déjà penser à Lorenzo Monaco et ne se rapproche guère de la manière forte, mais, assez rude, de Taddeo.

(1) Le même sujet dans un vitrail du XIII[e] siècle à Bourges (*Vitraux de Bourges*, par Clément et Guitard, pl. XX), et dans un vitrail à Chartres (Bulteau, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, 1850, p. 239). Saint Jacques commandant aux démons, dans les fresques des *Eremitani* de Padoue.

(2) Lafenestre et Richtenberger, *Le Louvre*.

(3) Dans l'édition anglaise que l'on cite le plus souvent (I, 367, note 2), les auteurs de l'*Histoire de la peinture italienne* estiment que la prédelle a beaucoup du style de Taddeo. Dans l'édition italienne, de dix-neuf ans postérieure (1883, II, p. 39) ils la jugent giottesque de composition, mais d'exécution inférieure (?) à celle des œuvres de Taddeo.

(4) Milan, 1906.

C'est, d'autre part, dans les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, une imitation absolument littérale, un calque du même sujet traité par Giotto à Santa-Croce de Florence. Jamais Taddeo ne s'est montré copiste si servile de son maître.

Il est très curieux aussi que Vasari (1) décrive justement, avec grands détails, une crucifixion de Taddeo Gaddi, où les soldats jouaient la robe du Christ *aux dés* avec une vivacité de mimique qui excitait l'admiration, tandis que, dans la prédelle du Louvre, c'est de la *courte paille* que se servent les gardes du Calvaire.

Enfin, le coloris plus riche et plus brillant, le type des têtes, qui n'ont rien des ovales « piriformes » du grand disciple de Giotto, doivent nous conduire à exclure Taddeo et à classer provisoirement la prédelle du Louvre dans les anonymes florentins de la fin du XIV[e] siècle, après Orcagna et avant Lorenzo Monaco.

Louise Pillion

P.-S. — Ce petit travail était déjà rédigé lorsque j'ai eu connaissance de la belle étude de M. Paul Schubring sur les primitifs italiens du Louvre (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1901, p. 353). M. Schubring avait, dès cette époque, identifié les scènes de la vie de saint Jacques. On ne peut qu'être très honoré de se rencontrer avec un esprit de cette valeur. J'ai cru devoir, néanmoins et tout en reconnaissant à M. Schubring son droit de priorité, publier, dans une revue plus accessible au public du Louvre, les résultats auxquels le hasard m'avait amenée de mon côté sur ce détail d'iconographie (2). En ce qui concerne la question d'attribution, M. Schubring n'est pas moins intéressant à lire. Il rapproche la prédelle du Louvre du tableau n° 579 de la National Gallery (Baptême de Jésus-Christ entre saint Pierre et saint Paul et prédelle avec scènes de la vie de saint Jean-Baptiste), tableau dont il lit la date : 1387 (3), ce qui exclut formellement Taddeo Gaddi, mort en 1366. La très médiocre photographie de ce tableau que j'ai pu consulter ne me permet pas de faire autre chose que de signaler ici le rapprochement proposé par un critique aussi compétent.

L. P.

(1) *Vite*, éd. Milanesi, I, 579.

(2) M. Schubring mentionne une autre représentation des démons amenant Hermogène à saint Jacques, au *Santo* de Padoue, chapelle Felice.

(3) Dans l'édition anglaise, comme dans l'édition italienne de Crowe et Cavalcaselle, cette lecture est déjà proposée.

UN PORTRAIT DE ROSALIE FRAGONARD

légué par M. Audéoud au Musée du Louvre

(PLANCHE V)

Le Louvre vient d'entrer en possession, grâce au legs Audéoud (1), d'un dessin de Fragonard, qui a appartenu à la collection Goncourt. Cette libéralité enrichit notre musée d'un excellent morceau du maître, qui appelle quelques observations. Le dessin, au crayon noir rehaussé de blanc, mesure 0 m. 49 sur 0 m. 35 ; il représente une jeune fille, vue de trois quarts, assise de côté, tournée vers la droite, les cheveux relevés sur la tête et surmontés d'une toque, de celles qu'on portait vers la fin du règne de Louis XVI. La jeune fille est un peu forte, le visage épais et rustique. Dans le haut du papier, on lit : *Ma tante Rosalie. — Th. Fragonard.*

Rosalie Fragonard était née en 1770, dix ans avant son frère Alexandre-Évariste. Son père l'a dessinée maintes fois à la sépia ; elle est chez Mme Charras, dans un dessin provenant de la collection Jean Gigoux ; elle est à la pierre noire, dans la série des médaillons ronds de la famille de Frago, que possédait M. Groult. On reconnaît les traits de l'enfant dans les miniatures assez nombreuses, pour lesquelles le pinceau délicat de Mme Fragonard arriva à l'imitation fidèle de la manière de son époux. Plusieurs collections ont de ces miniatures de la petite Rosalie ; la plus importante, à mon avis, ne paraît pas avoir été reconnue et se trouve chez M. Pierpont Morgan.

Fragonard, qui aimait à travailler d'après la nature en regardant simplement autour de lui, a fait de bien d'autres façons le portrait de l'enfant qu'il adorait.

On la reconnaît, on la devine, petit modèle étudié avec amour, dans les scènes de la vie familiale et champêtre, dans les groupements de jeunesse ou de maternité, que le bon Frago a multipliés dans son œuvre, et qui l'ont arraché, pendant toute une période de sa vie, à la peinture de boudoir et d'alcôve. On peut croire, par exemple, que la première enfance de Rosalie a déjà inspiré le tableau de *La visite à la nourrice,* où figureraient aussi sa jeune tante et son jeune oncle, Marguerite et Henri Gérard. La présence de ces divers personnages, auxquels s'ajoutera un peu plus tard le petit Alexandre-Évariste, peut permettre de dater plusieurs compositions du peintre ; et cela est d'autant plus intéressant qu'il n'a guère prodigué les indications chronologiques dont nous sommes aujourd'hui curieux.

Rosalie Fragonard mourut en 1788, subitement, dans le logement du Louvre qu'habitaient ses parents. On sait que le chagrin ressenti par le père altéra gravement sa santé. Le dessin que nous reproduisons a été fait peu de temps avant la mort de la jeune fille.

L'inscription qui donne son nom est du petit-fils du grand peintre, le fils aîné d'Alexandre-Évariste, ce Théophile Fragonard, qui travailla à la manufacture de Sèvres et fut le dernier artiste de la lignée. Théophile, né en 1806, mort en 1876, n'eut, de son mariage avec Fanny Tornatori, qu'une fille qui épousa, en 1863, Ernest Huot. Il avait lui-même trois frères et deux sœurs. Son frère Oscar (1823-1874) a eu un fils, mort sans postérité ; son frère Henri (1820-1866), marié à Marie de Salignac, a eu deux fils, dont M. Marcel Fragonard, qui représente aujourd'hui le nom avec ses enfants, et à l'obligeance de qui je dois ces renseignements généalogiques.

Pierre de NOLHAC

(1) On sait déjà l'importance de la libéralité faite « à l'État pour le Musée du Louvre » par M. Jules Audéoud. La succession qui n'est pas encore entièrement liquidée montera, dit-on, environ à sept millions ; en dehors de cette somme considérable, les œuvres d'art réunies par M. Audéoud doivent faire retour aux Musées nationaux, réserve faite de quelques pièces qui ont reçu par sa volonté une destination spéciale. Nous aurons certainement à revenir et sur cette collection dont le Musée n'a pas encore pris possession et sur l'emploi qui pourra être fait des fonds de la succession. — Mais dès maintenant, le Louvre est entré en possession des quelques pièces qui, ainsi que les livres légués à la Bibliothèque nationale et les céramiques au Musée de Sèvres, avaient fait l'objet d'une donation spéciale valable dès le jour du décès du donateur. C'est d'abord le manuscrit d'une *Relation de voyage en Italie* par Edmond de Goncourt, illustré d'aquarelles de son frère Jules, puis une charmante esquisse peinte de la *Fontaine d'Amour* de Fragonard qui fit partie des collections Walferdin et Tabourier, une belle *Étude de femme nue* de Boucher, enfin le très important dessin que M. de Nolhac a bien voulu présenter ici à nos lecteurs.

N. D. L. R.



Portrait de Rosalie Fragonard,
dessin par HONORÉ FRAGONARD
(Musée du Louvre)

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et dons

MUSÉE DU LOUVRE ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

✻ ✻ ✻ **A propos de l'écuelle de Thomas Germain.** — Dans le dernier numéro du *Bulletin* M. Raymond Koechlin a publié, nos lecteurs s'en souviennent, l'écuelle de Thomas Germain, que la Société des Amis du Louvre a donnée récemment au Musée.

On aura sans doute remarqué que notre savant ami n'a point, comme les auteurs qui avaient jusqu'alors mentionné cette belle pièce, reconnu dans les armoiries qu'elle porte celles des Farnèse. S'il n'a point nommé le cardinal pour qui Thomas



Germain exécuta cette œuvre somptueuse, cela tient à ce que nos recherches n'étaient pas alors terminées, et que nous n'avions pu lui en communiquer le résultat (1).

Tout d'abord, une pièce faite en 1732-1733, comme celle-ci, ne saurait porter les armes d'un cardinal Farnèse, car cette illustre maison s'étei-



gnit en 1731, et le dernier de ses membres qui ait revêtu la pourpre romaine est François-Marie Farnèse, mort le 13 juillet 1647, soit quatre-vingt cinq ans trop tôt.

D'autre part, c'est à tort que M. Paul Eudel et M. Germain Bapst ont identifié les armoiries de l'écuelle du Louvre avec celles des ducs de Parme. Sans doute on trouve dans les unes et dans les autres des fleurs de lis, mais en nombres inégaux et sur des fonds différents : un examen quelque peu attentif suffit à empêcher la confusion. Les Farnèse portaient : d'or à six fleurs de lis d'azur, posées 3, 2 et 1. Or les armoiries de l'écuelle sont : parti, à dextre, de sinople à cinq fleurs de lis [d'or] posées 2, 1 et 2 ; et à senestre, d'argent au lion rampant et couronné de gueules; l'écu surmonté d'un chapeau de cardinal.

Quel est donc ce prélat? C'est un portugais, João da Motta e Silva, né en 1685, mort en 1747. Il fut ministre du roi Jean V de Portugal, qui le fit créer cardinal en 1727.

Rien n'est plus facile à expliquer qu'une commande faite par ce prélat à Thomas Germain : ce dernier était l'orfèvre préféré du roi Jean V, et le cardinal Da Motta e Silva fit acte de bon courtisan en s'adressant à un artiste que le souverain honorait d'une confiance particulière.

J.-J. Marquet de Vasselot

(1) On en trouvera les conclusions détaillées, avec toutes les références nécessaires, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, séance du 7 février 1908.

Nous reproduisons ici un des oreillons et les poinçons de cette belle pièce d'orfèvrerie.

✻ ✻ ✻ **Département des objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance.** — Un plat curieux, très barbare, vient d'entrer dans la série de la céramique espagnole ; il est décoré en vert clair et manganèse d'un grand arbre bien stylisé, de chaque côté duquel se dressent deux serpents, et que flanquent encore deux personnages qu'on pourrait prendre pour Adam et Ève s'ils n'étaient pas vêtus; c'est, à coup sûr, la pièce la plus importante de ces ateliers chrétiens de l'Aragon qui travaillèrent au xve siècle dans des données toutes différentes de celles des ateliers mauresques.

⁂ La collection des faïences de Faenza (xve siècle) s'est augmentée d'un petit broc décoré sur la panse, dans un médaillon, d'une sirène, et d'un champ de petits motifs en forme de croix; très analogue à celui qu'on voit représenté sur une table dans la partie centrale du triptyque de l'*Annonciation*, du maître de Mérode.

⁂ Les collections musulmanes se sont enrichies d'une exquise coupe persane en faïence blanche ajourée pour tout décor d'une étroite frise, comme un vitrail, et du don fait par un ami du Louvre

d'un superbe casque sarrazin damasquiné d'or. — Et les collections japonaises d'une petite statue de pierre de Bouddha, et d'un très beau pot de grès donnés par M. Odin.

⁂ **Département des dessins.** — Le Musée du Louvre s'est rendu acquéreur récemment de plusieurs dessins provenant de Mme Ingres. Nous signalerons : une première pensée du plafond de l'ancien hôtel de ville de Paris, figurant l'apothéose de Napoléon Ier, qui présente de curieuses variantes avec le plafond définitif dont le Louvre possède une petite copie léguée par M. E. Gatteaux : ce dessin, rehaussé d'aquarelle, est encore placé au milieu du dessin architectural du plafond qu'il devait décorer. Un autre dessin d'Ingres, rehaussé d'aquarelle, nous montre un coin de réfectoire, décoré de peintures murales, de quelque couvent italien, non identifié encore. Du maître encore : deux dessins à la mine de plomb, l'un nous montrant, de profil à gauche, le buste d'un jeune homme dans une attitude d'extase, les yeux levés la bouche entr'ouverte, la main sur la poitrine, avec la dédicace : *A ma chère belle-sœur Mme Léonie Guille — Ingres del 1863 ;* l'autre, le portrait d'Ingres jeune, semblable au portrait de Chantilly avec la dédicace : *Ingres à sa chère Delphine.* Ce lot se complète par un album contenant plus de quatre-vingt-dix dessins d'Ingres, de ses élèves ou de ses contemporains, la plupart portant une dédicace à Mme Ingres. Parmi les plus importants, nous ne pouvons manquer de mentionner des dessins de Cortot, inspirés des vases grecs, d'autres de Papety, A. Leloir, P. Flandrin, etc., des aquarelles de Mottez, Granet, Balze, un charmant profil de Mme de Lauréal, avec un croquis rapporté de son jeune enfant, par Ingres, dont on voit, en outre, plusieurs études de figures de femmes, de vieillards, rehaussées parfois d'aquarelle. Notons encore un curieux croquis de Cherubini, un dessin très soigné du prince Murat. Mais l'œuvre la plus importante de cet album est peut-être une aquarelle rehaussée d'or nous montrant le pape entouré de cardinaux, de moines, de gardes, officiant dans l'église Saint-Pierre. Nous aurons l'occasion de reparler ici de cette œuvre.

Cet ensemble appartenait à M. Guille, neveu d'Ingres, légataire universel de Mme Ingres, mort récemment ; il fut vendu alors par Mme Guille, de qui le Louvre l'acquit, par l'intermédiaire d'un ami dévoué. J. G.

MUSÉE DE VERSAILLES ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

⁂ **Donation d'un tableau d'Eugène Lami.** — On va bientôt exposer, dans la salle des nouvelles acquisitions, un important tableau, œuvre d'Eugène Lami, offert au musée par un groupe d'amateurs. Le tableau représente la réception de la reine Victoria au Tréport, le 2 septembre 1843, par le roi Louis-Philippe. Restée inachevée, mais renfermant des parties charmantes par leur pittoresque et leurs colorations, l'œuvre, commandée primitivement par la liste civile pour la décoration du château d'Eu, restituée après la Révolution de 1848 aux héritiers du roi des Français, a été retrouvée l'an dernier abandonnée en une ferme de village des environs de Paris.

Comme des difficultés matérielles empêchaient l'acquisition qui était urgente, des amis dévoués des musées nationaux ouvrirent une souscription pour permettre l'entrée de cette toile aux galeries historiques où sa place était marquée à côté des peintures représentant d'autres épisodes du même voyage de la reine d'Angleterre. Grâce à la libéralité et à la propagande de ceux qui patronnèrent l'entreprise, la somme nécessaire (3.000 fr.) fut rapidement trouvée et le tableau définitivement fixé en nos galeries publiques.

Nous publions ici — par ordre alphabétique — la liste des souscripteurs :

MM. Gaston Brière, comte I. de Camondo, Henri Darrasse, Jacques Doucet, Gustave Dreyfus, Mme Esnault-Pelterie, MM. Maurice Fenaille, Raymond Koechlin, Jules Maciet, Léon Nozal, J. Peytel, Alexis Rouart, Henri Rouart.

Ces véritables amis de Versailles, tous également amis du Louvre — et quelques amateurs bien connus — ont ainsi devancé par leur acte les promesses de la société des « Amis de Versailles » en formation et lui ont montré l'exemple à suivre (1).

(1) M. Gaston Brière, attaché *libre* au Musée de Versailles, qui a conduit ces négociations avec une activité exemplaire, présentera bientôt à nos lecteurs, en un commentaire plus développé, la peinture de Lami, qui a échappé, grâce à lui, à l'exil et probablement au dépècement, et dont nous donnerons une reproduction dans notre prochain numéro.

N. D. L. R.

Documents & Nouvelles

❋ ❋ ❋ **Conservation du Musée du Louvre.** — Par décret paru au *Journal officiel* du 22 février 1908, M. Georges Bénédite, conservateur adjoint du département des antiquités égyptiennes, a été nommé conservateur dudit département en remplacement de M. Pierret, admis à faire valoir ses droits à la retraite.

❋ ❋ ❋ **La salle grecque du Musée du Louvre.** — On vient de rouvrir au public la petite salle du rez-de-chaussée du Louvre située au-dessous de la salle des bijoux antiques, à côté de la rotonde de Mars, où sont réunis les fragments de sculpture grecque les plus importants et les plus purs que le musée possède. De longs travaux d'architecture devenus nécessaires dans cette partie du bâtiment, qui est une des plus anciennes du Louvre, avaient obligé à déplacer tous les monuments exposés. Un arrangement plus harmonieux et plus logique a été adopté. Le bas-relief du Parthénon a été descendu tout à fait à la portée de l'œil, et du reste protégé par une glace, les métopes d'Olympie complétées par quelques nouveaux fragments moulés sur les originaux découverts dans les fouilles allemandes de la fin du XIXe siècle. Des vitrines ont été disposées entre les fenêtres pour permettre l'exposition des petits marbres archaïques et classiques dans le voisinage immédiat des grands monuments.

Nous reviendrons, du reste, prochainement sur l'intérêt et sur le sens de ces remaniements.

❋ ❋ ❋ **Prêt d'un tableau du Titien appartenant au comte Potocki.** — On n'a pas oublié la libéralité avec laquelle M. le comte Potocki s'était dessaisi momentanément, au moment de l'installation des œuvres de Rembrandt dans une travée spéciale de la Grande Galerie, de l'admirable portrait du frère de l'artiste qu'il possède. L'aimable collectionneur a eu la délicatesse de ne reprendre son trésor qu'en lui en substituant un autre.

Il s'agit d'une magistrale peinture vénitienne qui porte à bon droit le nom du Titien, d'un portrait d'homme vu à mi-jambes, portant cuirasse damasquinée avec le collier de la Toison d'or. On a cru, mais à tort, y reconnaître Alphonse d'Este, duc de Ferrare. Il reste anonyme pour le moment, mais il se peut que son passage au Louvre, en piquant la curiosité des chercheurs, amène à retrouver sa véritable identité.

Il est placé dans la Grande Galerie, entre la *Vierge au lapin blanc* et le *Saint Jérôme*, et l'on peut dire, ainsi que du frère de Rembrandt, que ce magnifique tableau se trouve comme chez lui parmi ces voisinages illustres, et qu'il y marque sa place pour l'avenir.

❋ ❋ ❋ **Chalcographie.** — Parmi les planches récemment mises en vente à la Chalcographie, signalons les tirages de luxe de la *Vierge de la Victoire* de Mantegna, gravée par M. Patricot, et de la *Route de Sin-le-Noble* de Corot, par M. Brunet-Debaisnes. Il a été tiré de l'une et l'autre un nombre limité d'épreuves sur parchemin, numérotées, avec remarque et signature de l'artiste, au prix de 150 francs.

❋ ❋ ❋ **Société des Amis du Louvre.** — La Société a tenu, le mercredi 22 janvier, son assemblée générale annuelle, sous la présidence de M. Georges Berger. Après une chaleureuse allocution du président, le trésorier a rendu compte de la situation financière, qui est excellente, puisque les cotisations de ses membres (20 francs par an, rachetables par un versement de 500 francs) rapportent aujourd'hui près de 50.000 francs. Le secrétaire général, M. Raymond Koechlin, a annoncé ensuite qu'on avait dépassé cette année le chiffre de 2.500 adhérents et, après avoir rappelé tous les avantages attribués à la qualité d'ami du Louvre, a énuméré les dons faits par la société au Musée en 1907.

A la fin de la séance, M. Maurice Tourneux a lu une notice très attrayante et curieuse sur Eugène Piot, dont les travaux et les trouvailles ont élargi comme l'on sait le domaine de la curiosité, et dont les legs ont enrichi le Musée de plusieurs pièces capitales de la Renaissance.

⁂ Le 28 février, la Société des Amis du Louvre, grâce à l'autorisation de S. A. le prince de Radolin, a visité le palais de l'ambassade d'Allemagne (ancien hôtel Beauharnais), décoré au début du XIXe siècle par les architectes Bataille et Calmelet, et dont les riches décors, peintures, meubles, bronzes, etc., ont fait récemment l'objet d'un bel album publié par la Librairie centrale d'art et d'architecture.

L'ART ALLEMAND DANS LES MUSÉES FRANÇAIS

(PLANCHE VI)

Par bonheur pour l'Allemagne, qui aurait pu être dépouillée comme l'Italie et les Pays-Bas d'une grande partie de son patrimoine artistique, l'art allemand était tenu en trop médiocre estime au XVIIe et au XVIIIe siècle pour tenter les collectionneurs anglais ou français. Pour peu que les amateurs étrangers eussent apprécié l'art allemand, ils auraient pu faire aisément à cette époque de véritables razzias d'œuvres d'art que les Allemands, trop pauvres, auraient été incapables de leur disputer. Mais si l'on excepte Holbein, le plus cosmopolite et le plus « européen » des peintres allemands de la Renaissance, dont les portraits se dispersèrent de très bonne heure, les artistes allemands n'avaient guère qu'une réputation nationale ou même provinciale, et leurs œuvres un peu frustes étaient considérées comme très inférieures à celles des italiens et des flamands.

C'est dans la gravure et dans l'art décoratif que les Allemands de la Renaissance affirmaient leur supériorité et s'imposaient à l'admiration de l'étranger. Les gravures de Dürer, d'Holbein et des « petits maîtres » allemands, les coupes godronnées des Jamnitzer de Nuremberg, les armures damasquinées des Colman d'Augsbourg étaient partout appréciées, et s'exportaient en Espagne, en France, en Angleterre. En revanche, les œuvres capitales de la peinture allemande sont restées dans leur pays d'origine. Il faut donc aller étudier la peinture allemande sur place, car aucun musée étranger ne saurait rivaliser à ce point de vue avec les quatre grands musées allemands de Berlin, de Dresde, de Munich et de Vienne. Et ces grands musées eux-mêmes ne donnent qu'une idée très incomplète d'un art essentiellement particulariste, remarquable par le nombre et la diversité des écoles provinciales.

Les maîtres colonais, par exemple, ne se révèlent guère qu'au Musée Wallraf-Richartz de Cologne, les écoles souabes à Augsbourg ou à Sigmaringen, Schongauer et Grünewald au musée de Colmar.

***

Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que les musées et collections de France soient très pauvres en œuvres de l'école allemande. Je ne parle pas des œuvres d'orfèvrerie et des bois sculptés, dont il serait à souhaiter qu'on fît un jour l'inventaire, mais seulement des peintures et des dessins. A vrai dire, le Musée du Louvre semble n'avoir fait aucun effort pour combler les regrettables lacunes de sa série de peinture allemande. Presque tous les tableaux de cette école, et en particulier les portraits de Holbein, qui en sont le joyau le plus précieux, proviennent des collections de Louis XIV ; depuis lors, cette collection un peu embryonnaire ne s'est enrichie d'aucune acquisition de quelque importance ; tout récemment, à la vente Molinier, le Louvre a laissé passer une œuvre très importante de Cranach le Vieux, qui serait venue utilement compléter la petite Vénus au chapeau de cardinal et les deux ou trois portraits médiocres ou suspects que nous possédons du maître saxon. Assurément, ce tryptique de la Famille de la Vierge (1) n'était pas d'une conservation parfaite, et l'italianisme un peu froid et guindé de la composition lui enlevait beaucoup de saveur. Mais c'est malgré tout une œuvre considérable, signée *Lucas Chronus* et datée de 1509. Il y aurait eu intérêt à retenir en France cette œuvre que le hasard y avait apportée ; on a permis au Dr Swarzenski de la reconquérir à tout jamais pour le Musée Staedel de Francfort.

Parmi les artistes allemands, un seul est représenté d'une façon digne de lui au Louvre, c'est Holbein. Quant à Dürer, il est représenté d'une façon dérisoire par deux études gouachées et aquarellées : une tête de vieillard à longue barbe blanche, coiffé d'un bonnet rouge à oreillettes, datée de 1520, c'est-à-dire de l'époque du voyage aux Pays-Bas, et un masque d'enfant dont la figure poupine s'encadre, par une étrange fantaisie de l'artiste, d'une barbe postiche aux poils blonds et soyeux ; cette étude est datée de 1527, un an avant sa mort.

L'œuvre du maître de Nuremberg la plus célèbre qui se trouve à Paris est son portrait par lui-même, daté de 1493 et sans doute exécuté pour

(1) Cf. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1906 ; F. RIEFFEL : *Der neue Cranach in der Sammlung des Städelschen Kunstinstituts.*



Le roi David et un donateur,
panneaux de l'École de Souabe (Début du xvie siècle)
(Musée de Cluny)

sa fiancée, qui a passé de la collection Félix, de Leipzig, dans celle de Léopold Goldschmidt et que l'on aurait pu espérer, à la mort de ce dernier, voir venir représenter le souvenir du grand collectionneur dans les galeries nationales.

Une lacune au moins aussi regrettable que la pénurie des œuvres de Dürer est l'absence d'une œuvre caractéristique de Mathias Grünewald, le plus grand visionnaire et le plus grand coloriste de l'école allemande. Il est vrai que les œuvres authentiques du maître de Colmar sont en nombre très restreint; nous n'en connaissons que sept, bien qu'on ait essayé récemment d'en allonger arbitrairement la liste, et le Musée de Berlin n'a pas encore réussi à s'en procurer une seule.

Nous n'avons pas lieu, par contre, de regretter que la période de décadence de l'art allemand, depuis la Renaissance jusqu'au milieu du XIX[e] siècle ne soit pas mieux représentée dans nos musées nationaux : les deux études de rides de Balthasar Denner, peintre inimitable des verrues et des pores de la peau ; un portrait douceâtre de la baronne de Krüdener, par Angelica Kaufmann, Suissesse sentimentale, suffisent parfaitement à notre édification, et les « grandes machines » cosmogoniques ou théologiques de Cornélius et de Kaulbach nous encombreraient de façon fort inutile. Mais n'est-il pas permis de regretter, alors surtout que la National-Galerie de Berlin possède une incomparable collection de peinture française moderne, que le Luxembourg ne possède ni une décoration de Böcklin, ni un portrait de Leibl, ni un dessin de Menzel, ni une œuvre plastique de Klinger ?

⁂

Sans insister davantage sur ces lacunes, que je signale sans espoir qu'elles seront comblées du jour au lendemain, je me bornerai à présenter quelques remarques sur les tableaux et les dessins de l'école allemande qui se trouvent épars dans les collections françaises. Au Louvre même, il y aurait tout intérêt à grouper ces œuvres dans une petite salle plus intime où elles formeraient un ensemble cohérent. La salle réservée actuellement aux primitifs français du XV[e] siècle conviendrait à merveille à cette affectation. Ne pourrait-on pas réserver la gigantesque salle des Pas-Perdus qu'est la Grande Galerie, à l'école de peinture française, qui forme l'ensemble le plus considérable de nos collections, et qui se trouve si fâcheusement dispersée aux quatre coins du Louvre ; la Grande Galerie, qui est aujourd'hui un non-sens, aurait alors une raison d'être : elle servirait à montrer l'évolution de l'école française depuis l'*Homme au verre de vin*, de Fouquet, jusqu'à l'*Olympia*, de Manet. Et les écoles étrangères auraient tout à gagner à ce remaniement. Il est inutile d'insister sur l'admirable série des Holbein, qui sont familiers à tous les visiteurs du Louvre. Mais ces portraits célèbres voisinent sur la cimaise avec deux ou trois œuvres qui le sont moins et qui méritent cependant notre attention. La première place dans ce groupe appartient incontestablement à un chef-d'œuvre de l'école colonaise : la *Déposition de Croix*, du maître de Saint-Barthélemy. Le catalogue du Louvre attribuait naguère cette œuvre capitale à Quentin Metsys, sur la foi de certaines analogies superficielles avec l'admirable *Ensevelissement du Christ* du Musée d'Anvers. Mais la comparaison entre le tableau du Louvre et le retable de saint Thomas du Musée de Cologne ne laisse subsister aucun doute sur la personnalité de son auteur. Le cartouche placé au bas du cadre, qui porte timidement ce tableau à l'actif de l'école colonaise, pourrait être sans danger plus affirmatif et plus précis. L'auteur de cette œuvre admirable est le maître anonyme de l'école colonaise qu'on a d'abord baptisé *Maître de Saint-Thomas*, puis *Maître de Saint-Barthélémy* (Meister des Bartholomäusaltars), d'après une de ses œuvres importantes qui se trouve à la Pinacothèque de Munich. Si un troisième nom de baptême ne risquait d'apporter quelque confusion dans la nomenclature artistique et dans les discussions des historiens de l'art, je proposerais d'appeler ce peintre colonais *Maître de la Déposition de Croix* ; car il est assez naturel de désigner les maîtres anonymes d'après leur chef-d'œuvre, et le tableau du Louvre est, de l'aveu de tous, une œuvre supérieure aussi bien au retable de saint Thomas qu'au retable de saint Barthélemy.

Ce tableau formait évidemment le panneau central d'un triptyque dont les volets ont aujourd'hui disparu. Il affecte une forme cruciale, suivant un usage très répandu au XV[e] siècle dans les écoles germaniques, lorsque le sujet est emprunté au cycle de la Passion. La même disposition se retrouve dans la célèbre *Déposition de Croix* de

Rogier van der Weyden, une des œuvres les plus populaires de l'école flamande que le maître colonais du Louvre a certainement connue, car la métropole rhénane était, à la fin du xve siècle, une véritable colonie de l'art flamand. Mais le peintre de Cologne n'est pas un imitateur servile. Sa composition a quelque chose de moins monumental et de moins sculptural que celle de Rogier. Il est certain qu'il rapetisse un peu la grandeur et le tragique de son sujet par une trop grande préoccupation du détail pittoresque, par la mignardise et la coquetterie apprêtée des expressions et des gestes. Mais si le Maître de Saint-Barthélemy ne possède à aucun degré le sens du pathétique et de la vie intérieure, s'il ne voit dans la tragédie de la Passion qu'un beau spectacle, le dernier acte d'un « Mystère », c'est en revanche un merveilleux metteur en scène et un des plus grands coloristes de l'école allemande. L'art allemand du xve et du xvie siècle n'a guère produit que des dessinateurs et des enlumineurs ; le maître colonais du Louvre est, avec le maître Francke de Hambourg et Grünewald, l'un des très rares artistes de ce temps qui voient dans la réalité autre chose que des contours, qui soient sensibles à l'harmonie des couleurs et à la justesse des valeurs. Le tableau du Louvre, dont le fond d'or a pris une patine admirable, chaude et ambrée, a l'éclat somptueux d'un gigantesque émail.

Il est vraisemblable que ce chef-d'œuvre de l'école colonaise a été peint directement pour une confrérie d'Antonites de Paris. En examinant de près la bordure peinte du tableau qui simule un riche encadrement en bois sculpté, on distingue en effet le Tau et la clochette de saint Antoine ; les mêmes emblèmes se retrouvent dans le grand retable du Musée de Colmar, qui avait été précisément commandé à Grünewald par le prieur des Antonites d'Isenheim. Quoi qu'il en soit, ce tableau se trouvait au xviie siècle dans une maison professe des Jésuites de la rue Saint-Antoine ; il fut transporté en 1763 dans l'église du Val-de-Grâce et incorporé aux collections du Louvre sous Napoléon Ier.

Pourquoi faut-il que cette œuvre admirable soit déparée, déshonorée par un cadre hideux ? On s'est récemment efforcé au Louvre d'améliorer la présentation de certains tableaux et d'harmoniser un peu les cadres avec les œuvres. La *Joconde* et quelques tableaux de Rembrandt ont bénéficié de ces tentatives de réformes. Mais la *Descente de Croix* du maître colonais est restée affublée d'un cadre dont la laideur est particulièrement provocante. Nous avons dit que ce tableau présentait à l'origine la forme d'une croix. Comme cette disposition, dont on ne comprenait plus le sens symbolique, paraissait singulière, on s'avisa plus tard de ramener cette forme cruciale à un carré parfait, en insérant aux angles supérieurs du tableau deux petits panneaux rectangulaires en bois doré, enjolivés, pour comble de mauvais goût, de palmes entrelacées et de couronnes d'épines. Ces embellissements d'un goût douteux sont probablement l'œuvre des Jésuites, qui ont possédé le tableau au xviie siècle, ou des conservateurs de l'Empire. Si l'on ne peut trouver un cadre qui soit plus en rapport avec le gothique fleuri de la bordure peinte, on pourrait du moins supprimer cette menuiserie postiche et restituer à ce tableau sa forme cruciale (1).

Il serait à souhaiter qu'on rapprochât de ce tableau un autre tableau de l'école colonaise qui lui fait actuellement pendant de l'autre côté de la travée. Le *Maître de la Mort de Marie*, qu'on a identifié avec Joos van Cleve, est à vrai dire un maître anversois qui n'appartient qu'à demi à l'école colonaise. On ne peut cependant l'en détacher à cause de l'influence qu'il a exercée sur les derniers peintres de cette école, notamment sur Barthel Bruyn. Il représente la dernière phase de l'école colonaise, l'invasion de l'italianisme par l'intermédiaire des romanistes flamands. Son tableau du Louvre, qui provient de l'église Santa Maria della Pace à Gênes, et où l'ordonnance un peu symétrique, la tonalité froide et bleuâtre trahissent l'influence de la Renaissance italienne, formerait, avec la *Descente de Croix* du maître de Saint-Barthélemy, qui traite le même sujet dans le mode flamand, un parallèle des plus instructifs. Il serait bon de suggérer et même d'imposer au public, des comparaisons de ce genre.

Les tableaux de l'école colonaise, au lieu d'être groupés sur la même cimaise et classés

(1) Cf. Waagen : *Kunstwerke und Künstler in Paris.* — Merlo, *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit*, nouv. édit., Düsseldorf, 1895. — Scheibler et Aldenhoven : *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lübeck, 1902. — Dans la *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1900, M. Firmenich-Richartz a rapproché de la *Descente de Croix* du Louvre une autre *Descente de Croix* du même maître qui se trouve en Angleterre dans la collection Temple Newsam.

chronologiquement, sont éparpillés des deux côtés de la travée. Il faut, si l'on veut que des œuvres secondaires comme les panneaux de la vie de sainte Ursule prennent, à défaut d'une valeur artistique, une valeur documentaire, les rapprocher de toutes les autres œuvres de l'école colonaise. Un chef-d'œuvre peut être isolé sans grand inconvénient de son entourage, il se défend tout seul. Mais une œuvre d'atelier perd tout intérêt dès qu'elle est détachée de son milieu : c'est comme un mot détaché d'un texte.

Il est très regrettable, d'autre part, qu'on ait été obligé de retirer momentanément une des œuvres capitales de la série allemande du Louvre. Il s'agit du plateau de table peint par Hans-Sebald Beham, de Nuremberg, un des petits maîtres de l'école de Dürer. Je sais bien que c'est une peinture assez difficile à présenter, car elle est destinée à être posée à plat (1). Mais c'est, à tout prendre, après les portraits d'Holbein et la *Descente de Croix* du maître de Saint-Barthélemy, l'œuvre la plus précieuse que nous possédions de l'école allemande, et il est fâcheux qu'elle ne soit plus exposée à sa vraie place. C'est la seule peinture à l'huile qu'on connaisse de Hans-Sebald Beham, qui, comme son frère Bartel, n'a guère manié que le burin. Le plateau de table du Louvre, qu'il fut chargé de peindre pour le cardinal Albert de Brandebourg, le Mécène de la Renaissance allemande, vaut ses meilleures gravures au point de vue de l'observation réaliste, du sens de l'humour de la finesse d'exécution. Il est partagé par des diagonales en quatre champs triangulaires qui représentent chacun une scène tirée de l'histoire de David : le retour de David victorieux à Jérusalem, le bain de Bethsabée, la mort d'Uri, son époux, au siège de Rabbath, et les imprécations du prophète Nathan. La scène du bain, qui s'encadre d'une magnifique architecture renaissance, est traitée en particulier avec beaucoup d'esprit et de verve. Le cardinal Albert s'appuie familièrement à la margelle du bassin pour regarder Bethsabée, qui est le portrait de sa maîtresse Magdalena Rüdinger. L'artiste s'est représenté lui-même en bonnet fourré, un compas à la main.

(1) Holbein avait décoré également de sujets humoristiques un plateau de table, malheureusement en mauvais état, qui est conservé aujourd'hui au Musée national suisse, à Zurich.

Le Musée de Cluny a hérité récemment, grâce au legs du baron Adolphe de Rotschild, de deux petits panneaux d'une exécution très soignée et d'une charmante fraîcheur de coloris, attribués à Michaël Wolgemut, le maître de Dürer. On voit d'un côté un personnage glabre, à la tête rasée, au cou fortement empâté, vêtu d'une robe rouge à collet d'hermine; c'est évidemment un portrait remarquable de vérité et d'accent. Sur l'autre panneau, on reconnaît le roi David jouant de la harpe et des anges musiciens. Ces fragments ont été sans doute détachés d'un grand retable, et, malgré des fautes grossières de dessin et de perspective, ils ne sont pas sans charme. Mais l'attribution à Wolgemut et même à l'école franconienne ne paraît pas soutenable. Rien ne rappelle dans ces deux petits panneaux la raideur anguleuse, la facture sèche et gauche du vieux maître de Nuremberg. On serait plutôt tenté de les attribuer à l'école souabe ; le coloris un peu assourdi, l'expression molle et mièvre des anges musiciens rappellent la manière de Zeitblom.

Il serait curieux de reconstituer l'histoire de ces panneaux qui sont venus échouer, après bien des avatars, dans la collection Ad. de Rotschild et de savoir sur quelles raisons, sur quels indices se fonde l'attribution à Wolgemut. Parce qu'il a été le maître de Dürer on a fait de ce peintre, qui semble avoir été un honnête artisan et un « entrepreneur de retables » plutôt qu'un véritable artiste, le représentant de toute la peinture allemande avant Dürer et on lui a attribué sans le moindre esprit critique des œuvres disparates qui sont venues grossir indûment sa part de gloire. Dans son ouvrage sur les origines de l'École de Nuremberg, M. Thode a eu le mérite de s'attaquer le premier à cette légende : il a dépouillé Wolgemut des plumes de paon dont on l'avait orné et a restitué à Wilhelm Pleydenwurff des œuvres capitales comme le Retable Peringsdörffer du Musée germanique. Les panneaux du Musée de Cluny doivent être également rayés de son œuvre.

(A suivre.) L. Réau

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ❀ ❀ ❀ ❀

⟿ *Expositions temporaires.* Le Musée des Arts décoratifs a exposé, pendant le mois de février, une importante série de compositions décoratives exécutées par Charles Rossigneux pendant le cours d'une longue vie consacrée tout entière à l'art décoratif. Cet architecte de talent, né à Paris en 1818, et que la mort vient d'enlever âgé de près de quatre-vingt-onze ans, a fourni à l'industrie française, pendant plus d'un demi-siècle, des modèles qui resteront comme infiniment représentatifs de l'époque pour laquelle il avait travaillé.

Les orfèvreries et les émaux de la maison Christofle, les reliures exécutées par M. Gruel, les décorations intérieures composées pour les hôtels de MM. Fouret, Templier et Delicourt, le lit dessiné pour la comtesse Henckel de Donnersmarkt, les céramiques de la maison Hache et Pepin Leballeur, les projets pour les appareils d'éclairage de la maison pompéïenne du prince Napoléon, la suite complète des illustrations ornementales des Évangiles édités par Hachette montrent à quelles sources puisa cet artiste consciencieux. Son crayon impeccable mit à contribution, avec une ingéniosité souvent très personnelle, aussi bien le décor grec ou romain que celui de la Renaissance ou du XVIIe siècle ; l'ensemble de ses travaux donne le témoignage fidèle du goût d'une époque qui préféra les interprétations très libres des styles anciens à cette imitation presque servile de l'art français du XVIIe et du XVIIIe siècle que demandent aux artistes décorateurs les hommes de goût de notre époque, comme le montrent les grandes maquettes exposées dans une salle voisine dans lesquelles l'architecte décorateur, M. Cruchet, a reproduit au naturel les escaliers d'honneur et les salles d'apparat conçus dans le style des grands appartements de Versailles, qu'il a exécutés ces dernières années dans des hôtels célèbres à Paris et à Varsovie.

⟿ A côté de ces expositions temporaires, se présente l'ensemble des donations reçues par le Musée depuis un an environ, parmi lesquelles il convient de citer tout d'abord la précieuse collection des fragments de tissus orientaux anciens et de céramiques persanes archaïques offerte par Mme Octave Homberg en souvenir de son mari ; une série très importante de grandes tentures brodées dans les Indes portugaises au XVIIe et au XVIIIe siècle, et des broderies provenant des provinces balkaniques, dont le donateur est encore anonyme, sans oublier la série des passementeries pour robes exposée dans une salle spéciale par la chambre syndicale de cette industrie parisienne. Une partie de cet ensemble restera à titre de don au Musée, qui conservera ainsi quelques-unes des charmantes et éphémères créations que le goût français doit imaginer à chaque saison pour répondre aux fantaisies de la mode féminine.

L. M.

MUSÉE CARNAVALET ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

Le musée a reçu dans ces derniers temps le portrait de Madame Adélaïde, sœur de Louis-Philippe, par Scheffer, et celui de Dugazon, par Riesener, donnés par M. Félix Doistau ; le portrait de Balzac sur son lit de mort, pastel par Giraudet, offert par M. Kold.

MUSÉE DE PICARDIE ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

A la vente, en novembre dernier, de la collection de feu M. Pouy, ancien commissaire-priseur à Amiens, la Société des Antiquaires de Picardie a acheté, pour le musée, un fragment d'un tableau de la confrérie du Puy-Notre-Dame, d'Amiens. C'est un morceau de panneau haut de cinquante centimètres, large de douze. Cet « ais » provient du tableau offert à la confrérie par le Maître (ou président) de 1513, Pierre Cousin, procureur en la cour spirituelle, qui avait pris pour devise ou « palinod » :

Clavigère du royalme céleste.

Le dernier mot est très lisible sur la seule partie retrouvée, au-dessus des portraits de Pierre Cousin, agenouillé, et de deux de ses parents. L'écu du donateur est suspendu à la base d'une colonne de pur style Renaissance, dont tous les ornements sont chargés d'or, comme les

architectures des compositions contemporaines de Jehan Bellegambe.

Ce fragment avait appartenu à M. Dusevel, archéologue et historien amiénois, vers le milieu du XIX[e] siècle. Il avait été alors décrit par Rigollot et Breuil dans leur étude sur les *Œuvres d'art de la confrérie du Puy* insérée dans le tome XV des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, p. 455. Le précieux *Album de Louise de Savoie*, conservé à la Bibliothèque nationale, renferme, au f° 41, un croquis de ce tableau avec ceux d'une cinquantaine d'autres, dont deux seulement ont été retrouvés en fragments. La récente acquisition du Musée, d'une peinture assez terne, de dessin indécis, n'en est pas moins très précieuse : elle prendra place, dans la salle réservée au Puy-Notre-Dame, entre le fragment, plus important, du tableau de 1499 et la belle suite célèbre des tableaux intacts, avec leurs encadrements sculptés originaux, de 1519 à 1525.

Des mêmes vendeurs, mais à l'amiable, la Société des Antiquaires s'est procuré, pour ses propres archives, un petit manuscrit ayant, lui aussi, appartenu au Puy d'Amiens. C'est une sorte de « livre de raison », de « mémorial escritel » où, à partir du quart du XVI[e] siècle et pendant plus de cent ans, les Maîtres successifs ont consigné un court procès-verbal de leur élection et les mentions des principaux événements de la vie de l'association. Les soixante-dix feuillets qui le composent n'ont d'autres illustrations que quelques blasons, des lettres ornées et, en frontispice, une curieuse miniature, Notre-Dame du Puy abritant les confrères sous les plis de son manteau ; cette miniature est malheureusement en assez mauvais état. Le manuscrit sera prochainement l'objet, dans les publications de la société, d'une étude analytique de M. Edmond Soyez, auteur de plusieurs contributions à l'histoire du Puy d'Amiens.

Pierre DUBOIS

MUSÉE LE VÉEL A CHERBOURG ❀ ❀ ❀

On a inauguré à Cherbourg, au mois de janvier dernier, les collections léguées à la ville par le statuaire Le Véel, et dont celle-ci est entré en possession après un arrangement amiable avec les héritiers de l'artiste. Ces collections se composent principalement de meubles anciens, tapisseries, faïences, bijoux, etc. Elles ont été installées dans un local spécial contenu dans un des pavillons du théâtre municipal. C'est là un asile bien dangereux pour des collections d'art. De tels voisinages ne sont malheureusement pas rares dans les installations anciennes. Mais l'on s'étonne que celles qui s'effectuent sous nos yeux puissent encore les accepter de gaîté de cœur.

MUSÉE DE VIENNE (ISÈRE) ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

Grâce aux efforts de M. Bizot, conservateur des Musées, et à l'efficace intervention de M. Brenier, maire de la ville, une mosaïque fort intéressante vient d'être acquise par la municipalité de Vienne.

Découverte à Sainte-Colombe-lez-Vienne, sur la rive droite du Rhône, elle représente le barbare Lycurgue, roi des Édoniens, luttant contre la nymphe Ambrosie. Transformée en une vigne luxuriante dont les vigoureux rinceaux enveloppent de toutes parts son orgueilleux agresseur, Ambrosie le réduit à l'impuissance. Bacchus et ses compagnons, étendus sur les rochers des montagnes de Thrace, contemplent avec une joie sereine le supplice de leur ennemi vaincu. Aucune représentation connue de cet épisode fabuleux n'est traitée avec un pareil luxe de détails ni avec un réalisme aussi saisissant. (Voy. Héron de Villefosse, *Lycurgue et Ambrosie* dans l'*Annuaire de l'École pratique des hautes études pour 1908, section des sciences historiques et philologiques*, avec trois planches).

MUSÉE DE TOULON ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

La présentation des œuvres de peinture du musée de Toulon a été récemment l'objet d'un important remaniement qui fait grand honneur au dévouement et au goût de son conservateur, M. Fernand Jourdan. Le classement par écoles qui a été adopté en facilitera singulièrement l'étude au public local et aux étrangers. Une salle entière a été réservée aux artistes modernes représentés par un certain nombre d'œuvres de valeur, parmi lesquelles l'une des premières toiles de Carrière, *Le premier voile*, du Salon de 1886, qui fut envoyé par l'État en 1889. Elle y est entourée d'œuvres de Montenard (*Le port de Toulon*, 1885), de Dauphin (*Les Sablettes, rade de Toulon*, 1886), de Protais, de Giraud, de Vincent-Cordouan, etc.

Mais on aimerait à voir mieux protéger contre

les ardeurs du soleil, par un système de châssis vitrés mieux entendu, les œuvres intéressantes réunies dans ce musée, dont l'importance s'est considérablement accrue en ces dernières années et doit s'accroître encore.

Edm. BARBARROUX

MUSÉE DE NANTES ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

Le palais des beaux-arts de Nantes, affecté depuis 1900 à l'usage du musée de cette ville, a été facilement rempli par les très riches collections de peinture entassées autrefois dans l'ancienne halle au blé.

Mais, malgré des dépôts importants de l'État et le don de M. Frémiet du modèle de sa statue équestre du colonel Howard, il y aurait encore place, dans le grand hall réservé aux sculptures et dans le vestibule monumental, pour d'importantes œuvres de sculpture, et c'est de ce côté que doivent tendre les efforts de ceux qui ont à cœur les intérêts du musée.

On souhaiterait également de pouvoir y constituer, dans la galerie des dessins, une suite d'expositions d'œuvres d'art plus délicates, dans des vitrines appropriées.

Enfin, il semblerait possible, en faisant quelques éliminations parmi les écoles anciennes, de trouver place dans la galerie de peinture pour quelques groupements d'œuvres modernes.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS ❀ ❀ ❀

Acquisitions récentes :

Statue de sainte Anne avec la Vierge debout auprès d'elle. Début du XVI[e] siècle. Pierre d'Apremont. Hauteur : 0,80.

Cheminée de l'époque Louis XII, à manteau de bois et chambranles de pierre portant les armes d'un maire d'Orléans du XVI[e] siècle. Achetée dans le manoir même, à demi ruiné et transformé en habitation de paysan.

Très beau chandelier pascal en bois de l'époque Louis XIV. Hauteur : 1 m. 60.

PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

Catalogues et Guides. — Un *Supplément* a été publié pendant les derniers mois de l'année dernière au *Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes* du Musée du Louvre, paru en 1897. Ce supplément, qui contient plus de 200 numéros, est l'enregistrement des accroissements considérables du département depuis dix ans. Broché et vendu séparément, il est paginé cependant de façon à pouvoir faire corps avec la première partie du catalogue.

Guide illustré du Musée de Saint-Germain (1). — M. Salomon Reinach vient de donner une nouvelle édition de son excellent petit guide populaire à travers les collections du Musée de Saint-Germain. C'est, on le sait, une vue d'ensemble, aussi sûre et précise qu'attrayante, des différentes époques représentées dans le musée soit par des documents originaux, soit par des moulages. Comme le musée lui-même, le guide a mis son point d'honneur à se tenir au courant des dernières découvertes de l'archéologie. On y rencontre reproduites quelques-unes des plus étonnantes et des plus récentes conquêtes de la science préhistorique en matière d'os gravés ou



sculptés et les plus significatives des trouvailles gallo-romaines faites en 1906 et 1907 sur le

(1) Paris, Librairies-Imprimeries réunies, in-16.

plateau d'Alésia, telles que le petit buste de Silène en bronze reproduit ci-contre. Une très abondante illustration et un itinéraire à travers les salles du musée en font un manuel des plus utiles et des plus pratiques.

Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. École française, vol. II (1). — Nous avons annoncé il y a un an, dans *Musées et Monuments* (1907, p. 26-27), le premier volume paru de ce précieux inventaire. L'école française se continue dans ce second volume, qui comporte 585 illustrations pour 1.010 numéros de catalogue, et qui s'étend, toujours suivant l'ordre alphabétique, de l'œuvre de Bouchardon à celle de Callot. La qualité des planches en phototypie et la précision des notices rédigées par MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel y sont équivalentes. On y trouve également de très utiles indications sur les filigranes rencontrés dans le papier des différents dessins reproduits. L'introduction comprend enfin une étude sur les amateurs de dessins au XVIIᵉ siècle.

Périodiques. — Dans la *Gazette des Beaux-Arts* (février), M. Gaston Migeon publie une étude sur la *Donation Homberg* au Musée du Louvre, signalée dans notre dernier numéro, et M. Maurice Tourneux un *dessin inédit de Watteau (Joueurs de cornemuse)*, acquis par le Louvre en 1858 à la vente d'Achille Deveria, et qui n'avait jamais été décrit, ni reproduit.

(1) Librairie centrale d'art et d'architecture, ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, successeur, in-4° carré.

Dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (janvier), M. Émile Bourgeois, dans un article critique sur *quelques bustes et médaillons de Marie-Antoinette et de Louis XVI*, étudie différents biscuits des Musées de Sèvres et de Versailles. — (Février). M. François Benoit commente *deux tableaux* du *Musée de Lille : Jésus chez Marthe et Marie*, par Jordaens, et un *Couronnement d'épines*, de l'école de Cranach, et M. Paul Vitry expose les *accroissements du département de la sculpture moderne du Musée du Louvre*.

Dans *Les Arts* (février), M. Jean Guiffrey revient sur *le vol du Musée d'Amiens* et préconise comme moyens de préservation contre de semblables accidents, avec la surveillance la plus stricte, l'établissement d'un répertoire photographique des pièces en service dans les différents musées d'Europe. — Dans un article paru sur le même sujet dans l'excellente revue locale *Notre Picardie*, M. Alain Dubois ramenait au juste point la valeur des toiles dérobées et signalait ingénieusement le rapport entre le tableau du Louvre, *Renaud et Armide*, par Boucher, et l'esquisse qui, jadis à Amiens, était attribuée à Van Loo et aurait bien pu être de Boucher.

Dans le même numéro des *Arts*, une note de M. Bredius restitue à *Nicolaës Van Helt Stocade*, qui a travaillé à la cour de Louis XIII et de Christine de Suède, mais surtout en Hollande, à Amsterdam, un double portrait de la collection Lacaze faussement attribué à Van der Helst, et qui représente un ingénieur de Nimègue, Hendrick Huyk, et sa femme.

ÉCOLE DU LOUVRE

Récapitulation des thèses soutenues depuis 1888 jusqu'à 1907

21 juillet 1888. — M. DE VILLENOISY, *Les pierres gravées sémitiques dans les musées européens* (Prof. M. Ledrain).

14 mars 1889. — M. LÉON LIGNOT, *Les inscriptions de l'époque des Achéménides* (Prof. MM. Heuzey et Ledrain).

23 juillet 1889. — M. DE VILLENOISY, *Le bronze historique dans l'Europe méridionale, particulièrement en Gaule* (Prof. M. Bertrand).

5 août 1889. — M. IMBERT, *Etudes historiques sur les populations primitives du sud-ouest du plateau central* (Prof. M. Bertrand).

19 décembre 1889. — M. LEGRAIN, *Le Livre des transformations, papyrus démotique 3452 du Louvre* (Prof. M. Revillout).

30 juillet 1890. — M. RENÉ BESSIÈRE, *L'Épistratège de la Thébaïde* (Prof. M. Revillout).

18 novembre 1890. — M. PAUL LEPRIEUR, *L'histoire du portrait peint et sculpté en France au XIVᵉ et au XVᵉ siècle jusqu'à Louis XI* (Prof. MM. Courajod et Lafenestre).

18 novembre 1890. — M. Paul Milliet, *Les premières périodes de la céramique grecque à propos d'une série de vases peints du Cabinet des Médailles* (Prof. M. E. Pottier).

5 juin 1890. — M. Paul Dumont, *Istar assyrienne officielle dans les inscriptions des Sargonides* (Prof. M. Ledrain).

14 juin 1890. — M. Hachin, *Deux dépêches de la bibliothèque d'Assour-Banipal* (Prof. M. Ledrain).

19 juillet 1890. — M. Ad. Blanchet, *Les figurines de terre cuite gallo-romaines* (Prof. M. Bertrand).

19 juillet 1890. — M. F. Mazerolle, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée de l'époque mérovingienne* (Prof. MM. Bertrand et Molinier).

30 janvier 1891. — M. P.-F. Marcou, *La sculpture française du XIV[e] et du XV[e] siècle, au Musée du Trocadéro* (Prof. M. Courajod).

10 mars 1891. — M. Ad. Pit, *L'influence des Pays-Bas sur les arts en Europe* (Prof. M. Courajod).

13 février 1892. — M. Auguste Laurent, *Essai sur les relations politiques de l'Elam et de l'Assyrie* (Prof. M. Ledrain).

17 février 1892. — M. Léon Denisse, *Deux papyrus démotiques inédits* (Prof. M. Revillout).

19 juin 1894. — M. E. Chassinat, *Le livre de protéger la Barque divine* (Prof. M. Pierret).

30 mai 1895, M. Jean Schöpfer. — *Documents relatifs à l'art du Moyen Age contenus dans les manuscrits de Peyresc à Carpentras* (Prof. MM. Courajod et Lafenestre).

15 mai 1896. — M. Jean-J. Marquet de Vasselot, *Essai sur les influences orientales dans la sculpture et l'enluminure française au XI[e] siècle* (Prof. MM. Courajod et Lafenestre).

28 janvier 1897. — M. Louis Boudier, *Un contrat inédit du temps de Philopator* (Prof. M. Revillout).

4 février 1897. — M. André Faure, *Le mariage dans le vieux droit égyptien* (Prof. M. Revillout).

8 juillet 1897. — M. Paul Vitry, *La sculpture française autour de Henri IV* (Prof. M. A. Michel).

5 novembre 1898. — M. Alfred Gallé, *Le Livre de Daniel dans ses rapports avec l'épigraphie orientale* (Prof. M. Ledrain).

28 juin 1901. — M. Marinus van Notten, *Van der Hulst, sculpteur hollandais du XVII[e] siècle* (Prof. M. A. Michel).

8 juillet 1901. — M[lle] Louise Paschoud, *De l'influence de Schongauer et de Dürer sur les artistes suisses, peintres et graveurs de la fin du XV[e] et du début du XVI[e] siècle* (Prof. M. Lafenestre).

9 juillet 1901. — M. Ch. Rœssler de Graville, *Des influences celtiques à partir du VI[e] siècle et de leur développement dans l'architecture* (Prof. M. Bertrand).

13 juillet 1901. — M. l'abbé Pascal, *Le sculpteur Pierre Julien, sa vie et son œuvre* (Prof. M. A. Michel).

18 décembre 1901. — M. Henri Guérin, *Sermons inédits de Senouti* (Prof. M. Revillout).

10 juillet 1902. — M. Maurice Magnien, *Quelques reçus d'impôts agricoles écrits en démotique* (Prof. M. Revillout).

7 mai 1903. — M. Amilhau, *La stèle n° 108 du Serapeum de Memphis* (Prof. M. Revillout).

25 juin 1904. — M. Louis Delaporte, *Sur quelques textes coptes* (Prof. M. Revillout).

8 juillet 1904. — M. Paul Toscanne, *Les signes composés et les signes gunu* (collection de Sarzec) (Prof. M. Ledrain).

4 novembre 1904. — M[lle] Louise Pillion, *Les portails de la Calende et des Libraires à la cathédrale de Rouen* (Prof. M. A. Michel).

26 novembre 1904. — M. Léon Leclère, *L'art en Piémont aux XV[e] et XVI[e] siècles* (Prof. M. Lafenestre).

28 juillet 1905. — M. Pezard, *Nouveaux faits grammaticaux d'après les collections de l'ancienne Chaldée au Louvre* (Prof. M. Ledrain).

19 décembre 1905. — M. Noel Giron, *Quelques fragments coptes* (Prof. M. Revillout).

25 juin 1906. — M. David Viollier, *Les périodes préromaines en Suisse* (Prof. M. S. Reinach).

22 décembre 1906. — M. Jean Laran, *Recherches sur les proportions dans la statuaire française au XII[e] siècle* (Prof. M. A. Michel).

20 avril 1907. — M[lle] Nora Jenkins, *Étude sur le costume grec d'après la statuaire et les vases* (Prof. M. E. Pottier).

3 juillet 1907. — M. l'abbé Chaine, *Étude sur la rédaction originale des apophtegmes des Pères* (Prof. M. Revillout).

6 juillet 1907. — M. Léon Deshairs, *Le sculpteur Guillaume Coustou* (Prof. M. A. Michel).

Imprimerie coop. ouvr., Villeneuve-St-Georges (S.-et-O.) Le Gérant : E. DUQUENOY



Le Christ en Croix
adoré par Diégo et Antonio Covarrubias,
peinture du GRECO.
(Musée du Louvre).

Bulletin des Musées de France

UN NOUVEAU TABLEAU DU GRECO

au Musée du Louvre

(PLANCHE VII)

Le long discrédit où l'on a tenu au XVII[e] et au XVIII[e] siècle la peinture espagnole est la cause principale de la pauvreté du Louvre en œuvres capitales de cette école (1). On avait pu espérer pourtant, au milieu du XIX[e] siècle, voir combler de la façon la plus satisfaisante cette grave lacune de nos collections nationales, lorsque Louis-Philippe avait fait installer au Louvre les tableaux de maîtres espagnols, qu'il avait réunis à grands frais. Plus de quatre cents peintures du XVI[e] au XVIII[e] siècle, y montraient alors complètement le développement chronologique de l'école. Les maîtres y figuraient par un nombre suffisant d'œuvres typiques, et, pour ne citer que les principaux, on comptait neuf tableaux du Greco, vingt-cinq de Ribera, quatre-vingt-un de Zurbaran, dix-neuf de Velasquez, trente-huit de Murillo, huit de Goya, etc.

La présence des œuvres du Greco est particulièrement remarquable, car ce maître n'est vraiment apprécié à sa juste valeur que depuis fort peu de temps. Il ne figure dans aucune des célèbres galeries françaises du XIX[e] siècle ; ni La Caze, ni Morny, ni Sécrétan ne l'avaient recherché, et nombreux sont encore les amateurs avisés qui ont pu acquérir, il y a encore bien peu d'années, à petits prix, des œuvres importantes de ce peintre.

Combien ne doit-on pas regretter qu'un arrangement n'ait pu être pris avec les héritiers du roi détrôné, qui, à sa mort, réclamèrent la galerie de tableaux espagnols et la dispersèrent en vente publique, à Londres, en 1853. Malgré la consécration qu'avait pu donner une exposition pendant près de vingt années dans les salles du Louvre, le résultat fut bien maigre : le produit de la vente fut de 690.892 francs. Louis-Philippe avait dépensé plus de douze cent mille francs à réunir cette collection. Les œuvres du Greco n'obtinrent que des enchères misérables, 10 francs, 20 francs, etc., bien que ce maître eût été représenté par quelques pièces très précieuses, par des scènes religieuses et par des portraits (1).

Que sont devenus tous ces tableaux? Sans doute la plupart se retrouveraient-ils dans des galeries anglaises. Le Louvre vient d'acquérir très heureusement un Christ en croix entre deux donateurs, dont les dimensions sont sensiblement égales à celles du tableau portant le n° 254 du catalogue de la collection de Louis-Philippe : *Le Christ avec les portraits de deux donateurs* (H. 2 m. 56, L. 1 m. 79). Nous n'osons toutefois assurer qu'il s'agisse ici de la même toile, car nous ignorons encore le sort du nouveau tableau du Louvre, dont la reproduction accompagnant ces lignes nous dispense de toute description, avant son entrée dans la galerie de M. Isaac Pereire. Le Greco peignit souvent le Christ fixé à la croix, mais nous ne connaissons que le nouveau tableau du Louvre nous le montrant assisté de deux donateurs. Au reste, on connaît (2) l'histoire de ce tableau peint pour l'église des religieuses de la Visitation, sur lequel il représenta en adoration ses amis Antonio et Diego Covarrubias.

(1) Des tableaux espagnols du Louvre, seul le *Buisson ardent de Collantes* figurait dans les collections de Louis XIV et quelques tableaux importants de Murillo dans la galerie de Louis XVI.

(1) Voir la *Notice des tableaux espagnols exposés dans les salles du musée royal du Louvre*, 1838. Sur l'exemplaire du Louvre, une addition manuscrite signale de Greco : *Un évangéliste* (n° 450).

Voir aussi : *Notice sur le baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés par lui d'après les ordres du roi*, par Jubinal. Paris, 1837.

(2) M. Paul Lafond l'a récemment exposé, de la façon la plus claire avec sa science habituelle dans la *Gazette des Beaux-Arts* du mois de mars 1908.

D'anciens auteurs espagnols signalent très exactement le tableau dans l'église du couvent de Tolède; ils en vantent le mérite, ne craignant pas de le désigner comme « des meilleurs que fit le Greco » ou « de sa bonne manière ». L'œuvre fut en effet peinte à un moment particulièrement heureux de la carrière du maître, quelques années avant l'exécution de l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, de l'église San Tome à Tolède, où figure, parmi les assistants, Antonio Covarrubias, le donateur de droite du tableau du Louvre. Quand et comment l'œuvre quitta-t-elle le couvent de la Visitation, nous l'ignorons. Un amateur très éclairé, M. Isaac Pereire, l'acquit autrefois avec d'autres tableaux espagnols dont l'un, de Luis Tristan, disciple du Greco, fut donné par lui au musée du Louvre. M. Pereire l'offrit à l'église de Prades, au moment où il souhaitait de représenter cet arrondissement au corps législatif, mais l'œuvre, trop éloignée peut-être de l'iconographie religieuse moderne, ou trop grande, fut refusée; la municipalité pressentie et mieux inspirée l'accepta pour orner la salle d'audience du tribunal local. Lorsque la circulaire de 1904 enleva des prétoires les emblèmes religieux, la toile du Greco fut reléguée dans le cabinet du maire de Prades, aucun musée n'existant dans la petite ville pyrénéenne. M. Emmanuel Brousse s'employa alors très activement pour arriver à trouver une solution avantageuse à la ville qu'il représente si brillamment à la Chambre des députés. Des offres avaient été faites par des marchands, lorsque l'administration des Beaux-Arts classa le tableau comme monument historique; l'État seul, désormais, pouvait l'acquérir; le zèle de M. E. Brousse, une juste compréhension, par le conseil des musées, des intérêts dont il a la charge, l'insistance aussi de la conservation du Louvre, réussirent à faire voter l'achat de ce tableau.

Le Greco était représenté déjà, dans notre galerie nationale (1), depuis 1904, par un tableau nous montrant le roi saint Louis et un page, mais cette œuvre de jeunesse, encore toute imprégnée d'influence vénitienne, ne faisait connaître que très imparfaitement le maître inégal et original dont s'inspira longtemps Velasquez. Au contraire, le Christ en croix, adoré par deux donateurs, nous montre le Greco avec quelques-uns de ses défauts, et beaucoup de ses qualités. L'œuvre est conçue de la façon la plus simple, mais elle est exécutée de la façon la plus large, la plus puissante pour produire le maximum d'effet décoratif. Le corps allongé et tourmenté du Christ, aux bras maigres, aux mains petites, est fixé de face sur la croix, dont le bois, aux veines claires, est peint en pleine pâte, tandis que le corps nu, le torse surtout, est modelé avec une grande souplesse. La tête extatique du Christ expirant est fort belle; la draperie qui ceint les reins, comme les nuages sombres, aux fulgurantes lueurs, sur le ciel gris, sont peints avec des empâtements puissants; de grosses brosses ont laissé par endroits des empreintes dans l'épaisse couche de couleur; le tout est exécuté avec une sorte de violence que l'on pourrait croire inventée par certains peintres modernes; dans maint endroit, transparait la préparation brun rouge de la toile, donnant à l'ensemble une harmonie vibrante et chaude. Auprès de cette apparition fantastique du Christ sur ce ciel terrible dont les nuages sont découpés si bizarrement, d'une manière bien particulière au maître de Tolède, les figures des deux donateurs à mi-corps mettent une note calme et pondérée. Ces deux portraits sont étudiés avec la plus grande conscience, bien qu'exécutés très largement, très grassement; la valeur des mains se détachant sur le surplis blanc ou sur le pourpoint noir est admirable, et certes, ces deux portraits peuvent être regardés comme des œuvres capitales du maître, au même titre que l'*Homme à l'épée*, du Prado, ou le *Cardinal Nino de Guevora*, du musée de New-York. L'œuvre est signée, sur le bas de la croix : « Domenico Theotocopuli epoiei », en caractères grecs peints en noir, selon l'usage du peintre.

De fréquents voyages en Espagne nous ont fait éprouver une très grande admiration pour le Greco, qui est le vrai fondateur, moralement tout au moins, de l'école espagnole, et l'inspirateur manifeste de Velasquez; nous sommes heureux, d'avoir pu aider à le faire entrer dans nos collections nationales. Nous avons la conviction profonde qu'il y fera grande figure et qu'il sera bientôt cité parmi les dix ou douze tableaux étrangers de premier ordre acquis par le musée du Louvre depuis un siècle.

Jean Guiffrey

(1) Un tableau représentant Saint-François et un novice donné en 1893 par M. Th. Duret, n'est probablement qu'une copie.

LA SALLE GRECQUE DU MUSÉE DU LOUVRE

La salle grecque du Louvre, depuis longtemps fermée, vient (on l'a déjà annoncé ici) d'être rouverte. Il y a un an environ que des travaux entrepris par le service d'architecture avaient contraint d'en déménager les monuments. L'humidité due à une infiltration d'eau de l'étage supérieur, jointe à celle beaucoup plus grave résultant des conditions générales de la salle elle-même, établie au rez-de-chaussée sans sous-sol, exigeaient d'importantes réfections dans toute la partie avoisinant le jardin de l'Infante. Les murs étaient, sur une assez grande hauteur, profondément salpêtrés. Pour parer au mal, des dalles avaient été appliquées contre les surfaces les plus malades; mais, d'une part, le placement des sculptures à fixer au mur en avait été fort gêné; d'autre part, il n'y avait là qu'un palliatif, non un remède véritable, et le salpêtre, momentanément masqué, tendait à affleurer au-dessus des parties recouvertes. Les murs ont donc été mis à nu, puis piochés dans l'épaisseur des matériaux atteints et refaits en meulière.

Il n'est pas sûr, toutefois, que ce travail lui-même eût constitué une sauvegarde définitive, s'il ne lui avait été apporté un complément qui n'avait pas d'abord été prévu et qui a prolongé la durée des travaux. Le dallage, composé de marbres de couleurs très soigneusement assemblés, avait souffert et s'était par places soulevé. Il fallut le déposer et l'on constata que le remblai qui le supportait comportait des plâtras fournissant un aliment à l'humidité. L'excavation du sol s'ajouta donc au piochage des parois et cela aussi loin qu'il fut nécessaire; un nouveau béton, plus solide en même temps que plus réfractaire à l'humidité, fut établi; puis le dallage fut reposé.

Il restait ensuite à repeindre la salle. Tout en étant maintenue dans les tons rouges de la rotonde de Mars voisine et de la Galerie des empereurs, une teinte unie a remplacé la peinture qui, dans celles-ci, est soi-disant embellie de motifs. L'avantage qu'en devait retirer l'exposition des monuments était certain et ceux-là pouvaient d'avance s'en rendre compte qui se rappelaient ce qu'a gagné la Victoire de Samothrace le jour où, il y a quelque dix ans, nous avons obtenu qu'elle se détachât sur un fond dépourvu d'ornements.

La salle était alors prête à être rendue au département qui avait charge de la réinstaller.

L'installation nouvelle ne devait pas, puisqu'une réfection s'était imposée, être une simple réinstallation des monuments tels qu'ils étaient auparavant. Le nombre des marbres provenant de la Grèce propre, bien que lentement, s'accroît néanmoins d'année en année, et déjà le reproche pouvait être fait à la disposition antérieure d'être beaucoup trop serrée. L'exclusion des cinq ou six sculptures de provenance non grecque que leur valeur exceptionnelle avait fait jusque-là maintenir dans la salle ne pouvait fournir le supplément d'espace désirable.

L'idée, en revanche, eût pu paraître tentante au premier abord de réserver la salle à la collection des bas-reliefs votifs et surtout des bas-reliefs funéraires grecs, où la nombreuse série des stèles attiques, quoique s'étendant depuis la plus belle époque jusqu'à une date assez basse, forme un tout dont le groupement aurait certainement son intérêt. Indépendamment même d'une telle raison, le fait que la salle est la seule, avec la rotonde de Mars et les salles romaines, dont les parois se prêtent à recevoir des bas-reliefs eût justifié, par des considérations d'ordre matériel, une telle solution. Il a semblé néanmoins, à la réflexion, que la salle grecque ainsi comprise risquerait de rebuter le public par une monotonie trop grande et, d'ailleurs, la question se fût posée alors de trouver une exposition convenable tant pour les statues et les bustes que pour les fragments d'Olympie et du Parthénon et les autres grands bas-reliefs.

La salle, dans son nouvel arrangement, a donc été conçue sans la prétention ni d'y faire tenir tous les marbres de la Grèce propre, ni d'y présenter dans sa totalité la collection des ex-voto ou des stèles de cette origine. Les monuments, dont le nombre a été volontairement très restreint, ne sont qu'une partie de cet ensemble, choisis parmi ceux dont la présence dans la salle qui porte le nom de salle grecque s'imposait ou qui, dans les séries qui ne pouvaient être exposées en entier, constituaient les exemplaires les plus intéressants. Une innovation, qui ne pourra manquer d'être appréciée, l'adjonction de deux vitrines en cuivre et glaces, fixées aux murs entre les fenêtres du côté du quai, a du moins permis, dans ce choix, de ne pas être arrêté par des questions de

dimensions et de ramener à leur place logique des petits marbres qui étaient relégués au premier étage dans les armoires de la salle de Clarac.

De l'époque archaïque, étant donné l'intérêt qui s'y attache, rien n'a été écarté. Les tout premiers débuts de la sculpture dans ce qui devait être plus tard le monde grec sont même représentés par deux statuettes féminines et une tête, de taille remarquable, appartenant à ces idoles, qualifiées souvent de cariennes ou d'égéennes, qui se rencontrent dans les Cyclades. Venu à la sculpture proprement hellénique, le visiteur retrouvera les précieux marbres de Samothrace, de Thasos, de la Grèce du nord, d'Athènes. Il retrouvera même, au centre de la salle, la Héra de Samos, qui, si l'on n'eût pas fait fléchir la classification, aurait dû rejoindre dans les salles d'Asie-Mineure les sculptures ioniennes auxquelles elle se rattache, mais qu'une possession d'état et le souci de ne pas l'enlever d'une place où elle frappe tous les regards, rendaient difficile à déplacer. Les deux îles de Samothrace et de Thasos, à elles seules, sont représentées, Samothrace par le célèbre bas-relief d'Agamemnon suivi de Talthybios et d'Epéos, — Thasos surtout par le monument à Apollon, à Hermès, aux Charites et aux Nymphes, la stèle de Philis et un petit bas-relief d'acquisition plus récente montrant, sur un fragment de pilier quadrangulaire, une femme drapée assise, tenant dans ses mains un fruit et une colombe, enfin par deux lions accroupis qui flanquaient jadis une porte des murailles. La paroi est a encore reçu le beau bas-relief de Pharsale, rapporté par MM. Heuzey et Daumet, connu sous le nom d'« exaltation de la fleur ». Dans la salle même sont les deux Apollons d'Actium, débarrassés des hideuses béquilles de fer qui en déparaient le dos. Athènes enfin montre non seulement la « tête Rampin », mais plusieurs autres têtes archaïques et notamment, dans la vitrine de gauche, la tête, une jambe et une main d'une statue d'homme demi-nature, une autre tête barbue, une petite tête avec les cheveux et la barbe d'un travail très particulier, ayant appartenu à Fauvel, une tête de Dionysos, enfin un très petit torse de femme en costume ionien à rapprocher des « Corés » de l'Acropole.

L'autre extrémité de la salle, la plus voisine de la rotonde de Mars, a été consacrée aux sculptures du temple de Zeus à Olympie et du Parthénon. Du premier viennent les deux incomparables métopes d'Héraklès et les oiseaux du lac Stymphale et d'Héraklès et le taureau de Crète, et celles moins complètes — mais accrues, elles aussi, comme les deux premières, des moulages de fragments découverts dans les fouilles allemandes, qui pouvaient s'y rajuster — d'Héraklès et le triple Géryon et d'Héraklès et le lion de Némée. Le Parthénon nous appartient, en dehors d'un petit fragment comprenant le bas d'un triglyphe avec une goutte, par une métope représentant un Centaure enlevant une femme Lapithe, malheureusement décapités l'un et l'autre, et une tête de Lapithe d'une autre métope, et par le fragment de la frise de la procession des grandes Panathénées. Il a paru utile de placer cette dernière, exposée tout à fait à hauteur de l'œil, sous glace, afin de la soustraire à toutes les chances d'accident, et, en même temps, de la laisser voir dans la sincérité de son état actuel en la débarrassant de tout le plâtre adventice, quelque cruelles que fussent les plaies qu'avaient entraînées les anciennes restaurations. Le long de la même paroi, enfin, sont encore disposés un en-tête de stèle rapporté par Blouet, directeur de la section d'architecture de cette même expédition scientifique de Morée à qui nous devons les sculptures d'Olympie, et un fragment de haut-relief représentant une femme portant un enfant dont le style est étroitement apparenté à celui de la frise de l'Erechtheion.

Il faut encore signaler, — en se bornant aux sculptures en ronde bosse et sans parler de l'importante inscription dite « marbre de Choiseul » avec le bas-relief qui la surmonte, — l'admirable tête de Déméter voilée, provenant d'Apollonie d'Épire, de la mission de MM. Heuzey et Daumet, l'Athéna à la ciste avec le serpent Erichthonios, la Niobide de Patras, le torse d'Alexandre le Grand dénommé Inopus et, dans la vitrine de droite, une statuette de femme agenouillée, rapportée aussi par Blouet, et quelques petits marbres de prix, parmi lesquels la tête d'enfant de style praxitélien donnée en 1906 par la Société des Amis du Louvre.

Stèles funéraires et ex-voto, enfin, se répartissent, ces derniers — parmi lesquels il suffira de citer une réplique de la scène désignée sous le nom de Dionysos chez Ikarios, un ex-voto à Arès accompagné d'une déesse voilée de la collection

Réception de la reine Victoria au Tréport,
détail d'une peinture inachevée d'EUGÈNE LAMI
(Musée de Versailles)

Nointel, l'invocation aux divinités de Gortyne et le Sosippos devant Thésée, de la mission Le Bas — dans la fenêtre donnant sur les jardins du Carrousel, celles-là dans les trois fenêtres du côté du quai. Le public y remarquera surtout quelques stèles de grande taille, rares en dehors des musées d'Athènes : un bel exemplaire presque intact, qui porte les noms de Phainippos et de Mnésarété, montre une famille réunie ; d'autres ne sont que des fragments, mais se recommandent par les dimensions et le travail, comme un groupe d'un jeune homme debout conversant avec un homme assis ou deux figures de femmes, dont une, envoyée par l'ambassade de France à Constantinople où elle était conservée, provient vraisemblablement de la collection Choiseul-Gouffier. Mentionnons aussi les stèles bien connues de Sosinos de Gortyne et de Myrtia et Képhisia et quelques spécimens moins imposants de stèles plus anciennes sur lesquelles la représentation se réduit à un faible relief se détachant d'un champ rectangulaire en léger retrait. Il a semblé intéressant aussi de donner place à deux de ces stèles où l'image d'un vase funéraire se substitue aux vases qui ailleurs surmontaient la tombe. Mais en outre, — et ce sera l'un des nouveaux attraits de la salle, — de ces vases eux-mêmes deux magnifiques exemplaires ont été substitués aux anciens vases informes dits « vases de Marathon » et reconstitués par M. Legrain, sculpteur, dans l'intégrité de leur pied, de leur col et de leurs anses. L'un est le lécythe funéraire de Killaron, où l'artiste a représenté la jeune morte défaillante entre les bras de deux femmes, l'autre une de ces loutrophores réservées à ceux qui mouraient avant le mariage, où se voit Euthyklès en costume militaire prenant congé de ses parents Archippos et Ktésilla. L'un et l'autre témoigneront heureusement de quelle silhouette éminemment décorative étaient les vases que les Athéniens aimaient à dresser sur les tombeaux.

Etienne Michon

RÉCEPTION DE LA REINE VICTORIA AU TRÉPORT (1843)

Peinture d'Eugène Lami

offerte au Musée de Versailles par un groupe d'amateurs

(Planche VIII)

Le séjour que la reine Victoria fit au château d'Eu avec le prince Albert, pendant le mois de septembre 1843, fut pour le roi Louis-Philippe un événement heureux dont il voulut perpétuer le souvenir. Soucieux de faire retracer par les artistes les fastes de son règne, il destina l'une des galeries du château, qui fut nommée alors « galerie Victoria », à recevoir des peintures reproduisant les principaux épisodes du voyage. Son projet était préparé, car il avait convié aux réceptions et aux fêtes plusieurs des artistes choisis. Jules Janin, bien placé pour connaître les intentions du roi, écrivant peu après le départ de la reine, citait parmi les hôtes de la demeure royale les peintres Alaux, Morel-Fatio, Siméon Fort, Eugène Isabey, Eugène Lami et ajoutait (1) : « comme l'embellissement le plus sérieux de son château d'Eu, le roi veut que les peintres lui représentent toutes les magnificences de cette visite royale... Déjà les artistes sont à l'œuvre, et, soyez-en sûr, ils ne se feront pas attendre, tant leur conviennent l'héroïne, le lieu de la scène, la magnificence de la mer et du ciel. »

La reine d'Angleterre à bord de son yacht « Victoria and Albert », était arrivée au large du Tréport vers cinq heures du soir, le samedi 2 septembre 1843. Le temps était magnifique, le roi alla au devant d'elle dans son canot avec les ducs d'Aumale et de Montpensier, l'ambassadeur d'Angleterre, son ministre Guizot et d'autres personnages

(1) Jules Janin, *L'été à Paris*. Paris, Curmer (1843), p. 271. Ce volume ainsi que son pendant, *Un hiver à Paris* (1re édit. en 1843), fut illustré de planches, gravées par des graveurs anglais d'après des dessins ou plutôt des aquarelles d'Eugène Lami. Ce sont des images charmantes de la vie mondaine de Paris sous Louis-Philippe. L'on retrouve, d'après les titres, plusieurs des aquarelles qui furent ainsi réduites par la gravure, dans la série des 61 aquarelles, réunies sous le titre : *Histoire de mon temps*, vendues en 1875, en provenance des collections San Donato. Quel délicieux album l'on ferait aujourd'hui, à l'aide de l'héliogravure, si l'on pouvait grouper à nouveau cette série d'aquarelles, si supérieures à l'illustration trop célèbre d'Alfred de Musset. (L'une d'elles peut être admirée en ce moment à l'exposition théâtrale organisée aux Arts décoratifs : *Le foyer de la danse à l'Opéra*.)

de sa suite ; le prince de Joinville, commandant l'escadre française, avait rejoint la flotte anglaise au matin, en vue de Cherbourg (1). La reine et le prince Albert débarquent au port vers 6 h. 1/2, s'arrêtent un moment sous une tente où ils reçoivent les hommages de la reine Marie-Amélie qui leur présente les princesses, et montent en calèche pour arriver au château d'Eu à la fin du jour.

Promenades dans la campagne et en forêt, dîners de gala, concerts et spectacles occupèrent les journées que passèrent paisiblement les hôtes du roi des Français. Le lundi, un concert dans la galerie de Guise, le soir, fait entendre aux souverains amis des artistes de l'Opéra-Comique ; le lendemain, l'on visite l'église d'Eu, ses tombeaux, et l'on admire les nouveaux vitraux fabriqués à Sèvres, le roi offre en souvenir des produits des manufactures royales : deux tapisseries (*la mort de Méléagre*, et *le Sanglier de Calydon*) tissées aux Gobelins et un coffret de porcelaine de Sèvres orné de peintures, après le banquet, nouveau concert; le mercredi ce sont les acteurs du Vaudeville qui viennent égayer la soirée en jouant *le Château de ma nièce*, de Madame Ancelot, et l'*Humoriste*, de Dupeutey et Henry. De grand matin, le jeudi, la reine quitte le château, son départ est aussi pompeusement réglé que l'arrivée. Accompagnée du roi et de la reine des Français qui la conduisent jusqu'à son navire mouillé en rade, elle s'éloigne par un ciel radieux, les falaises de Normandie baignées des vapeurs lumineuses de l'aurore, saluée des salves des canons et des hourras des matelots rangés sur les vergues des navires.

Bien que les arrêtés officiels assignant aux artistes les sujets qu'ils devaient peindre fussent postérieurs au mois de septembre et à l'année 1843, nous pouvons penser que les peintres avaient recueilli au moment même les croquis nécessaires à l'établissement de leurs projets destinés à être soumis au roi et au directeur des musées royaux. Nous trouvons mention, au registre des acquisitions du règne de Louis-Philippe, de dessins relatifs à la visite de la reine d'Angleterre, payés à Eugène Lami à la fin de l'année 1843 (2) et nous croyons qu'un album fut exécuté alors pour être offert à la reine Victoria, album analogue à celui que Lami devait composer en 1854 lors d'une autre visite fameuse de la reine à l'empereur Napoléon III (1).

La plus importante partie des commandes pour la « galerie Victoria » fut donnée à Eugène Lami. Familier des princes d'Orléans, chargé d'importants travaux pour les galeries historiques de Versailles (2), envoyé au siège d'Anvers d'où il rapportait des tableaux charmants par leur pittoresque et l'interprétation du paysage, Lami était devenu comme le peintre officiel des événements du règne, surtout des cérémonies mondaines, des fêtes ou parades militaires (3). L'artiste fut chargé de peindre quatre tableaux dont les sujets lui furent nettement assignés par M. de Cailleux, directeur des musées royaux : *le débarquement de la reine Victoria au Tréport,* tableau principal par les dimensions prescrites, *l'arrivée au château d'Eu*, *une réunion dans le salon de famille du château* et *le concert donné le 4 septembre au soir dans la galerie de Guise* (4).

(1) Ce résumé est fait d'après les articles quotidiens du *Moniteur* et ceux plus détaillés et plus littéraires du *Journal des Débats*. Le duc et la duchesse de Nemours n'assistèrent pas aux fêtes, voyageant alors en Bretagne.

(2) Sur un résumé des commandes et acquisitions faites aux artistes de 1830 à 1848 (archives du Louvre), on lit ces deux mentions au nom d'Eugène Lami : 30 décembre 1843 (date de l'achat), 4 dessins, visite de la reine d'Angleterre, 6.000 francs ; 8 avril 1844, deux dessins pour l'*Album de la reine d'Angleterre*, 3.000 francs. Cet album doit exister aux collections de la Couronne d'Angleterre.

(1) Aquarelles dont une réplique : *Le souper dans l'Opéra de Versailles*, se trouvait naguère au Luxembourg.

(2) Particulièrement les deux grandes toiles des batailles d'Hondschoote et de Wattignies dont l'artiste reçut la commande en 1835 ; ce n'est pas le lieu de retracer ici les discussions que ces œuvres soulevèrent, surtout la première, à la suite desquelles l'artiste composa une seconde bataille d'Hondschoote (la toile primitive est à Lille, le paysage est l'œuvre de Jules Dupré).

(3) Par les aquarelles relatives aux fêtes chez le duc d'Orléans, l'inauguration de Versailles, etc., les tableaux représentant les revues des chasseurs d'Orléans, l'*entrée de Mme la duchesse d'Orléans dans le Jardin des Tuileries à l'époque de son mariage*, toile exposée au Salon de 1841 (n° 1169) comme appartenant au duc de Nemours, et dont l'esquisse, lumineuse et colorée, vrai chef-d'œuvre, se trouve dans la collection de M. Alexis Rouart, si riche en œuvres du maître (cf. la reproduction dans l'article de M. P.-A. Lemoisne, *Les Arts*, numéro de mars 1908). Ce tableau faisait-il pendant à cet autre intitulé : *Entrée du roi à Paris après le mariage du Prince royal* que nous trouvons mentionné au registre des commandes en date du 28 juin 1840 et qui, devant être payé 9.000 francs (le plus haut prix offert à l'artiste) n'avait pas encore été livré en 1848 n'ayant pas été soldé ; l'affaire est renvoyée au « domaine privé » par le liquidateur de la liste civile, c'est-à-dire que les héritiers du feu roi s'arrangèrent avec l'artiste. Il serait bien intéressant de connaître la destinée de cette peinture.

(4) Le rapport de M. de Cailleux à l'intendant-général de la Maison du Roi, désignant les sujets, est en date du 6 juin

Plusieurs autres artistes furent appelés à compléter la série, et il peut être intéressant de reconstituer la liste des commandes (1). L. Meyer et Morel Fatio représentèrent *la sortie du roi en canot pour aller à la rencontre du yacht royal* (2); Biard *l'entrevue du roi et de la reine à bord du Victoria and Albert* (3); S. Fort, *le passage de la Reine au Tréport;* P. Marilhat peignit *une promenade en voiture dans la campagne*, toile dans laquelle les figures furent achevées par Eugène Lami (4); *la visite de l'église Saint-Laurent à Eu* fut demandée à Dauzats (5), *le roi offrant à la reine deux tapisseries des Gobelins* échut en partage à Tony Johannot (6); Eugène Isabey retraça en deux grandes toiles *l'arrivée de la reine d'Angleterre en rade du Tréport* et *le départ du yacht royal au milieu de l'escadre française rangée* (7); enfin Auguste Couder composa une scène analogue à celle demandée à Eugène Lami, mais dans de vastes proportions : *la présentation des invités à la Reine d'Angleterre dans la galerie de Guise* (1).

La décoration de la « galerie Victoria » ne devait jamais être achevée. Les artistes furent assez lents à livrer leurs œuvres. Isabey exposait au Salon de 1844 « *la réception du roi par la reine Victoria à bord de son yacht, en rade du Tréport, le 2 septembre à 5 h. 3/4* », dit le livret; au Salon de l'année suivante il envoyait le grand tableau du *départ de la reine*; en 1846, l'on voyait le tableau de Tony Johannot. A ce même Salon, Eugène Lami exposait l'une de ses commandes : *la reine Victoria dans le salon de famille au château d'Eu, le 3 septembre 1843* (2). L'œuvre ne paraît pas avoir éveillé une bien vive sympathie. Gustave Planche en parle assez dédaigneusement. Le tableau d'Eugène Lami « ne se recommande, dit-il, ni par l'éclat de la couleur, ni par la vivacité des physionomies; mais on ne peut nier que les personnages ne soient disposés habilement. J'ai entendu louer la ressemblance de la plupart des têtes. Sur ce point délicat, d'ailleurs parfaitement étranger à la peinture, je ne me permettrai pas d'avoir un avis et je confesse humblement mon incompétence. Je ne sais pas non plus si tous les costumes sont copiés fidèlement. Quelle que soit, à cet égard, l'opinion des témoins, je me borne à dire que le tableau de M. L., quoique traité avec une adresse à laquelle l'auteur nous a depuis longtemps habitué, n'a rien de séduisant. A quoi faut-il attribuer la tristesse qui règne dans toute la composition ? Si je ne me trompe, cela tient surtout à ce que les figures manquent de relief et de solidité. Il est possible que l'œuvre de M. L. plaise par son exactitude, mais elle manque de vie ». Planche loue au contraire le tableau de Tony Johannot, déclarant que les personnages sont « groupés avec bonheur », toutes les figures « ont de la noblesse ou de l'élégance » et l'ensemble du tableau offre tout l'intérêt qu'on pouvait attendre d'une pareille scène » (3).

Le tableau de l'*arrivée au château d'Eu* ne fut

1844. Voici les titres assignés à chaque tableau et les dimensions (d'après le registre des acquisitions sous le règne de Louis-Philippe, peinture, n° 2, aux archives du Louvre):

1° *La reine Victoria s'arrête sous la tente dressée au Tréport pour la recevoir* (2 sept. 1843), 6 h. 1/2 ; haut. 2 m. 18 l. 3 m. 69; somme fixée, 8.000 francs ; 2° *le roi conduit la reine d'Angleterre, dans sa calèche, du Tréport au château d'Eu* (2 sept. 1843, 6 h. 3/4); h. o m. 84, l. 1 m. 41 ; 4.000 francs ; 3° *Réunion dans le salon de famille au château d'Eu* (3 sept. 1843, 9 h. du soir), h. o m. 84, l. 1 m. 41 ; 5.000 francs ; 4° *Concert dans la galerie de Guise au château* (4 sept. 1843, 9 h. du soir), h. o m. 80, l. 1 m. 72; 5.000 francs.

(1) D'après les registres d'inventaire du Louvre. Plusieurs tableaux peuvent avoir été exécutés par les artistes de leur propre initiative et acquis ensuite aux Salons.

(2) Exposé au Salon de 1846 (n° 1328), le tableau est aujourd'hui au Musée de Versailles, non exposé.

(3) Tableau également conservé au Musée de Versailles, non exposé et difficilement exposable à cause de sa médiocrité.

(4) Lami reçut 1.200 francs pour l'achèvement de ce tableau à la date du 14 octobre 1847 ; le tableau est actuellement conservé au Musée de Versailles (non exposé).

(5) A. Dauzats, *la reine d'Angleterre visite l'église Saint-Laurent à Eu* (5 sept. 1843), h. o m. 84, l. o m. 66 (L. P. 6.378) ; d'après une note de l'inventaire du Louvre, ce tableau fut rendu à la succession du roi le 11 septembre 1851.

(6) Tony Johannot, *le roi offre à la reine deux tapisseries des Gobelins* (5 sept. 1843), h. o m. 84, l. 1 m. 41 (L. P. 6.379). Ce tableau fut probablement rendu à la succession du roi comme le précédent, il ne figure pas dans le rapport de Vavin.

(7) La toile du *Départ*, mesurant 2 m. 15 de hauteur sur 2 m. 68, se trouve actuellement au Musée de Versailles. Quant à l'*Arrivée de la reine au Tréport*, le tableau était inachevé en 1848, l'artiste reçut 1.000 francs d'indemnité (liste dans le rapport Vavin, p. 176-177) ; à la vente posthume du peintre (1887) on trouve une aquarelle sous le n° 190 : *Réception de la Reine Victoria au Tréport.*

(1) Toile conservée à Versailles, de valeur fort médiocre. Winterhalter traita plus tard des sujets analogues sans plus de bonheur.

(2) N° 1058 du livret, qui indique bien que la toile appartient à la Maison du roi.

(3) Gustave Planche, *Études sur l'École française.* Paris, 1855, in-16. t. II, p. 207. Th. Thoré se montre encore plus sobre de commentaires, il se borne à dire que « les familles royales

pas exposé mais exécuté, puisqu'il se retrouve aujourd'hui au Musée de Versailles; le *Concert dans la galerie de Guise* fut probablement terminé et livré; quant au principal tableau : *le débarquement au Tréport*, il était demeuré inachevé dans l'atelier de l'artiste quand la révolution de 1848 éclata.

Que devinrent alors les tableaux commandés pour le château d'Eu? Une petite digression est nécessaire pour exposer brièvement la situation légale des œuvres d'art exécutées pour Louis-Philippe aux frais de sa liste civile.

Aux termes de la loi du 2 mars 1832 sur la liste civile, les objets d'art acquis soit aux frais de l'État, soit aux frais de la couronne, placés aux maisons royales et établissements publics, devaient demeurer propriété de la couronne; le roi conservait la propriété des biens lui appartenant avant son avènement et des œuvres d'art ornant les demeures de son domaine privé. C'est ainsi que les enrichissements des châteaux (Versailles, Fontainebleau, etc.), que les œuvres artistiques déposées en des Ministères, même une série de tableaux exposés au château d'Eu — cependant demeure privée — firent retour à l'État. Par contre, les œuvres d'art disposées aux appartements de Neuilly ou du Palais-Royal, ainsi que les deux collections placées au Louvre, mais pour lesquelles Louis-Philippe avait eu soin de stipuler son droit de propriété, la galerie espagnole et la collection Standish (1), furent restituées au roi détrôné ou plutôt à ses héritiers, puisque l'opération de liquidation ne s'acheva que vers 1852. Mais quelle fut la situation des tableaux ou sculptures commandés par l'ancienne administration de la liste civile en cours d'exécution en 48, non livrés ou non terminés? La loi indiquait nettement la solution : les œuvres d'art devaient faire retour au domaine privé, l'État ne pouvant revendiquer la propriété puisque le dépôt en un lieu public, condition nécessaire, n'était pas accompli. En conséquence, un grand nombre de peintures et de sculptures furent remises au liquidateur particulier du feu roi. Ainsi s'explique le sort différent des tableaux que nous venons de mentionner; pourquoi certains d'entre eux, terminés, payés, déposés alors soit au Louvre, soit déjà peut-être en des salons du château d'Eu, restèrent dans le domaine public et pourquoi les autres demeurés dans les ateliers des artistes furent restitués aux héritiers du roi (1) qui devaient assurer leur paiement. Dans la seconde catégorie se trouva le tableau du débarquement de la reine Victoria, qui a été l'occasion de ces recherches.

Eugène Lami, occupé par d'autres travaux, avait abandonné sa peinture, et elle était encore loin d'être terminée en 1848, bien que sur le prix de la commande de 8.000 francs, il eût déjà touché en acomptes la somme de 7.000 francs. La toile en cet état d'inachèvement fut rendue à l'administrateur désigné par la famille d'Orléans. Une lettre de Frédéric Villot, adressée au comte de Nieuwerkerke, directeur des Musées, en date du 19 avril 1851, confirme, s'il était nécessaire, l'exactitude du rapport établi par le liquidateur Vavin (2).

Les héritiers de Louis-Philippe ne voulurent et ne purent conserver tous les tableaux qui leur étaient ainsi rendus, amas assez incohérent où de bonnes œuvres voisinaient avec de fort médiocres, des tableaux de chevalet et d'intimité avec des toiles destinées aux galeries historiques de Versailles ou à des musées provinciaux. Plusieurs ventes, faites à Paris et à Londres, dispersèrent

de France et d'Angleterre ne paraissent pas peintes à leur avantage par MM. Winterhalter (tableau relatif à la seconde visite de la reine à Eu, en 1845), Eugène Lamy et Tony Johannot » et plus loin, il reparle du tableau « où M. Lamy a coquettement représenté la reine Victoria reçue par la famille royale de France ». *Salons de T. Thoré*, Paris, 1868, in-16, p. 267 et 348. — Il est probable que ce tableau était dans des tons assez pâles et de touche très légère, d'une facture voisine de l'aquarelle; ainsi est peinte *l'arrivée au château d'Eu* conservée à Versailles, un peu mince d'exécution, dans laquelle la façade du château et le paysage sont peints avec sécheresse, mais où le groupe des carabiniers et des princes galopant aux portières de la calèche forme un morceau plein de brio et d'esprit. (Ce tableau, non catalogué, n'a jamais été exposé.)

(1) Le document essentiel à consulter pour cette histoire est le *Compte de la liquidation de la liste civile et du domaine privé du roi Louis-Philippe*, rendu par M. Vavin, liquidateur général, le 30 décembre 1851 (rapport au Ministre des Finances), Paris, imp. de Noblet, 1852, in-4, dans lequel toutes ces questions sont très clairement exposées. Sur la galerie espagnole et la collection Standish, cf. p. 57-60 du rapport

(1) Voir la liste des commandes faites aux artistes antérieurement au 24 février, dans Vavin, p. 170 et suite. D'après le liquidateur (p. 59), il fut rendu environ 450 objets d'art, sans compter ceux qui composaient les collections Standish et espagnole. Cf. également comte de Montalivet : *Le roi Louis-Philippe. Liste civile*, 2e édit., Paris, 1851, in-8, pour les pertes artistiques résultant des pillages de Neuilly et du Palais-Royal.

(2) La lettre de Villot est aux archives du Louvre. — Il fut restitué au liquidateur des d'Orléans, outre ce tableau du

la plus grande partie de la collection; mais nous ne trouvons pas mention du tableau qui nous occupe aux catalogues de ventes des tableaux modernes (1). Comment fut-il aliéné par la famille d'Orléans et en quelles mains tomba-t-il? Je ne sais si nous pourrons jamais percer ce mystère. Toujours est-il que la toile commandée par l'administration royale, dûment estampillée, inscrite aux inventaires du Louvre, clairement désignée et comme sujet et comme auteur par l'inscription peinte au revers, a été retrouvée, l'an dernier au village de Chennevières, non loin de Paris, abandonnée, clouée comme une vulgaire bâche de voiture, dans une écurie de ferme.

Par bonheur, la découverte fut faite par un artiste, M. Frédéric Brou. Tout de suite, il devina l'œuvre d'art sous la poussière et la crasse accumulées, emporta sa trouvaille et fut récompensé de son initiative hardie, lorsque de retour dans son atelier, la toile déroulée avec soin et inquiétude, la peinture apparût. Il put contempler alors le coloris délicat et fin de cette œuvre restée en des parties à son ébauche, mais si séduisante dans la fleur de sa préparation vigoureuse. Signalée au Musée du Louvre, la peinture fut examinée par M. Paul Leprieur qui, comprenant l'intérêt qu'elle devait présenter pour Versailles, avisa ses collègues; l'on sait que par la générosité des premiers « Amis de Versailles », la toile put être acquise rapidement et transportée à sa vraie place (2).

Eugène Lami a vu la scène qu'il devait reproduire, il est venu dessiner et peindre le paysage sur place, il s'est entouré de tous les renseignements nécessaires et nous a donné de l'évènement qu'il retrace une représentation scrupuleusement exacte. Pour remplir sa toile, de format assez imprévu, il a pris une disposition panoramique qu'il affectionna souvent, traduisant la réalité sans chercher l'unité de la composition.

C'est une œuvre un peu fragmentée, à laquelle manquent d'ailleurs les tons définitifs qui eussent donné à l'ensemble son équilibre et son harmonie.

Les souverains ont débarqué, sur le quai du port, le roi a conduit la reine sous la tente à rayures blanches et roses, sur le toit de laquelle de grands drapeaux français et anglais claquent au vent; les autorités locales sont groupées à gauche; la reine Amélie a présenté les princesses de sa famille, la calèche à huit chevaux rangée le long des maisons va s'avancer, cochers et laquais aux vestes rouges galonnées d'or s'apprêtent à mener les chevaux. L'infanterie de ligne, l'arme aux pieds, contient la foule accourue, des estafettes galopent sur le front des troupes, un escadron de carabiniers est massé au fond du quai; aux maisons tassées les fenêtres sont garnies de curieux, la rue en pente qui monte à l'église est grouillante de monde, gamins et matelots ont grimpé sur les mâts des navires pavoisés, sur la grue du port, ou courent le long des estacades.

C'est un beau jour d'été; le soir vient, le soleil s'incline et colore de tons roses les petits nuages flottants dans l'azur pâli, des brumes montent de l'eau calme, estompent les lointains, se mêlent à la fumée qui sort de la cheminée du steamer, noient les contours des falaises et de la colline verte où des toits se devinent.

Tréport, six autres tableaux de l'artiste (p. 176-177 du rapport Vavin) : *Combat de Geisberg*, *Tournoi sous les murs de Ptolémaïs* (commandé pour Versailles), *Entrée du roi à Paris après le mariage du Prince royal*, *Revue des chasseurs d'Orléans dans la Cour des Tuileries*, *Distribution des drapeaux au camp de Compiègne*, *Le duc de Chartres refusant les passeports*. *La revue aux Tuileries* et le *Camp de Compiègne* ont été exposés en 1900 à l'Exposition de l'armée et reproduits dans le *Carnet de la Sabretache*, ils appartiennent au duc d'Alençon. Une copie à l'aquarelle de la *Revue aux Tuileries* se trouve au musée d'Aix-en-Provence.

(1) Paris, 28 avril 1851 (tableaux modernes, sculptures) et 10 janvier 1853 (tableaux modernes). Ce sont les seuls catalogues que nous ayons pu consulter, ni la Bibliothèque nationale, ni celle de Chantilly ne possédant la suite complète des catalogues des ventes. Cf. cette liste dans Soullié. Mais les autres ventes faites à Londres sont relatives à des tableaux anciens, dessins et livres. La toile inachevée de Lami fut peut-être vendue à la fin d'une vacation ou de gré à gré?

(2) Nous avons donné, dans notre précédent numéro, la liste des donateurs en annonçant le résultat de leur libéralité. (N. D. L. R.)

Le tableau avait résisté de manière étonnante aux intempéries, sous la poussière les tons se sont trouvés intacts de fraicheur ; malheureusement à l'inachèvement de certains morceaux, se joignait une difficulté imprévue pour le nettoyage. L'artiste avait recouvert tous ses fonds d'une couche de blanc, probablement pour obtenir un effet de lointain plus aisé, mais n'ayant plus travaillé après la pose de cette teinte, l'aspect de tout le paysage, port, ville, collines était fort bizarre ; cette couche n'a pu être complètement effacée, ce qui eut d'ailleurs présenté des inconvénients techniques et artistiques ; on s'est contenté d'user à certains endroits la couleur afin de faire mieux transparaitre l'ébauche déjà très poussée des lointains. Ce nettoyage très délicat a été accompli avec un soin parfait par M. Denizard qui a exécuté des rebouchages indispensables aux terrains et au ciel. Mais aucun personnage n'a été retouché, l'on peut en être assuré.

C'est une journée heureuse de joie paisible. Les habitants de la petite ville venus au port sont là groupés ; les bourgeois et leurs épouses, les matelots, les pêcheurs, les marchandes de poissons des marmots à leurs bras ; puis ce sont les voyageurs curieux, les messieurs en chapeau gris haut de forme, les dames avec leurs beaux châles coquettement drapés, les ombrelles ouvertes. Ça et là, l'artiste s'est amusé à introduire des types familiers à son pinceau; au milieu, on reconnaît Gavarni, en veston de velours, roulant sa cigarette, dans un coin de la partie gauche Alfred de Musset, le chapeau à la main, tel qu'il figure dans l'aquarelle du foyer de l'Opéra.

Le réalisme des attitudes, la vérité des physionomies font le charme de cette œuvre. L'observation de la vie, des passants, des curiosités de la rue comme des salons mondains, a été chez Eugène Lami, dès ses premiers travaux, une préoccupation constante. Peintre de la société de son temps avec ses élégances comme avec ses ridicules, il a été un anecdotier délicieux et devient pour nous un véritable historien. En cette peinture officielle, il donne à la foule la plus grande place, il développe au premier plan les haies de curieux, rejetant dans le lointain la réception royale. Pour tous ces petits personnages croqués de manière si juste, agissants et vivants, il a réservé les raffinements de son pinceau et les recherches de la couleur. Il faut regarder longuement la toile, d'un effet général médiocre par son état d'ébauche et son altération, s'ingénier à découvrir les mouvements esquissés ; à cette révélation l'on goûte un plaisir délicat. Voyez au centre la dame en robe rouge au châle noir glissant de ses épaules, elle rétablit la bonne harmonie de sa toilette d'un geste gracieux et aisé, tandis qu'elle garde le bras de son mari qui, retourné, continue à observer la scène, la jolie attitude coquette de la dame à son côté, en robe bleue et cachemire jaune qui, indifférente, boutonne son long gant blanc, celle dont le châle gris s'enroule autour de la crinoline mauve, la dame en robe rose bien droite, juchée sur sa chaise, abritée de son ombrelle violette ; le groupe tumultueux des spectateurs qui agitent bras et chapeaux, criant leur enthousiasme, le postillon de la diligence qui cherche à voir derrière eux, tout le corps dressé, et regardez encore le groupe des chevaux de selle qui piaffent et s'énervent, enfin l'attelage de la calèche de gala, le bel harnachement des chevaux en maroquin rouge, les crins entremêlés de palatines d'or, les poses insolentes des piqueurs et valets. En tous ces morceaux se révèle, avec une complète maîtrise le peintre mondain qui fait revivre à nos yeux, les soirées du duc d'Orléans, la sortie de l'Opéra ou la promenade des Champs-Elysées, comme le peintre militaire qui nous raconte le siège d'Anvers ou la revue des chasseurs d'Orléans. Mais malgré, ou à cause peut-être de l'inachèvement, l'on trouvera en cette grande page, des morceaux de peinture d'une saveur et d'une vigueur souvent trop rares chez l'artiste qui affaiblira parfois par des tons pâlis d'aquarelle ses meilleures compositions. Ici, les parties inachevées permettent de saisir le travail de l'artiste et ses intentions ; on reconnaîtra la fermeté de ses préparations, l'aisance et la sûreté des indications premières, simples frottis, traits qui paraissent jetés au hasard et qui font jaillir le mouvement vrai, modèlent le personnage dans la lumière. Le coloris surprend par sa vivacité. Lami n'a pas reculé devant la crudité de certains tons, le rapprochement de couleurs franches. Dans les toilettes féminines, aux uniformes, aux habits des laquais, il a essayé des accords imprévus et hardis, tons rouges, verts, mauves, orangés et jaunes, çà et là un châle, un chapeau, une plume, une ombrelle jettent des taches de couleurs vives. Dans les lointains embrumés, sous la teinte blanchâtre qui les recouvre, curieux courant, cavaliers galopant sont remarquablement esquissés de traits sommaires mais justes. Certainement, si l'artiste avait achevé un tableau si bien préparé sans l'affaiblir par des raffinements minutieux, il eût réalisé peut-être l'un de ses meilleurs ouvrages.

L'on peut regretter que le succès si légitime de ses aquarelles ait détourné Eugène Lami de plus en plus de la peinture et surtout de la représentation des scènes contemporaines. Il est vrai qu'après la Révolution de 1848, l'artiste n'aura plus de commandes à la mesure de son talent. La monarchie de juillet lui fut favorable. Je crois qu'un groupement — malheureusement irréalisable — des toiles exécutées pour la royauté, ferait apparaître en Eugène Lami l'un des meilleurs et des plus véridiques illustrateurs de son temps. Dans des œuvres de dimensions moyennes, sans prétentions, sincères, attrayantes et joyeuses, égayées de détails pittoresques, Lami fait revivre

à nos yeux la pompe bourgeoise des cérémonies de la monarchie, la gaieté facile des fêtes populaires ; il montre l'élégance des toilettes surannées et prouve que la grâce féminine exista sous le châle et la crinoline ; il fait comprendre que par l'observation des détails vrais, l'animation des foules, l'on peut égayer les plus médiocres sujets officiels imposés par l'administration des beaux-arts... ce sont là des leçons utilisables encore.

Reconnaissons que le roi citoyen fut avisé en accordant sa protection à Eugène Lami. Louis-Philippe a beaucoup trop aimé M. Alaux, M. Biard ou M. Gudin, mais il a fait travailler Eugène Isabey et Eugène Lami, que cette bonne action lui soit comptée.

Si les quelques notes rassemblées en cet article à propos du tableau récemment entré au Musée de Versailles, pouvaient aider à faire connaître les peintures exécutées sur des commandes royales dont nous ignorons la destinée, nous serions heureux d'avoir rappelé l'attention sur l'œuvre d'un des plus charmants petits-maîtres du XIX[e] siècle, en qui semblèrent revivre quelques-unes des qualités d'esprit et de grâce des illustrateurs du XVIII[e] siècle.

Gaston Brière.

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et dons

MUSÉE DU LOUVRE * * * * * * * * *

* * * **Département des peintures.** — La Société des Amis du Louvre vient de faire entrer au Musée une peinture française d'un intérêt exceptionnel, découverte, reconnue... et acquise immédiatement ces jours derniers à Vienne par l'érudit et l'artiste qu'est M. Etienne Moreau-Nélaton. C'est un portrait d'homme à mi-corps d'une admirable qualité, qui porte la signature rarissime de François Clouet. Nous reviendrons certainement sur ce document et sur ce chef-d'œuvre.

* * * **Département des objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance.** — Deux objets de qualité rare et égale, quoique très différents l'un de l'autre, sont entrés récemment dans ce département aux séries multiples et sans cesse accrues grâce à l'activité et au goût éclairé de son conservateur. L'un est un délicat et nerveux petit bronze italien de la fin du XV[e] siècle, reproduisant le type du *Spinario* antique, l'autre un verre émaillé arabe du XIV[e] siècle, décoré d'une frise de cavaliers se poursuivant, analogue à celles que l'on rencontre sur les œuvres de la même époque.

MUSÉE DE VERSAILLES * * * * * * *

*** Le placement de tapisseries aux grands appartements, déjà entamé depuis près de deux années, vient de s'achever par la décoration de l' « Antichambre de la reine ». Désormais, des tentures de l' « Histoire du Roi » revêtent presque toutes les salles du premier étage du corps central du château. A l'appartement de la Reine, ce sont des pièces d'une des séries de basse-lisse qui occupent exactement les panneaux laissés libres par les toiles disparues ; à l'appartement du roi, les salons d'Apollon et de Mercure ont été tendus avec des pièces de la grande série, incontestablement plus magnifiques et plus somptueuses, mais un peu grandes pour les emplacements disponibles. Ajoutons que, grâce à l'aimable cession consentie par M. G. Migeon à ses collègues versaillais, un superbe tapis de la Savonnerie aux motifs inspirés de l'art de Le Brun a été déroulé au Salon de Mercure et qu'une « portière de Mars » est venue s'ajouter dans l' « antichambre de la Reine » à quatre Gobelins afin de compléter la décoration. M. Dumonthier a su trouver dans ses réserves deux « termes doubles » pour encadrer la « Visite du Roi aux Gobelins » dans le « Salon de la reine ». Des consoles ont été disposées sous les tapisseries. Il ne reste plus à souhaiter que l'amélioration de quelques détails matériels, particulièrement dans les raccords de peintures, et la suppression de bouches de calorifères, telle que celle qui s'étale bêtement à la base du piédestal supportant le Louis XIV du Bernin.

UNE NOUVELLE SALLE AU MUSÉE DE DIJON

(Planche IX)

C'est une petite galerie de 13 mètres sur 6 m. 50, qui, comme on disait au xviie siècle, *distribuait*, la salle des Gardes, la galerie de Bellegarde, aujourd'hui de la peinture ancienne, et la salle à manger du Logis du Roi. Les cinq fenêtres en étaient immémorialement murées et une clarté de catacombe tombait d'un étroit ciel ouvert.

Ce fut d'abord un cabinet d'estampes, puis on y installa les deux retables de bois sculpté, peint et doré, provenant de la Chartreuse de Dijon. J. Ziegler, conservateur du Musée, de 1854 à 1856, en fit une salle du xviiie siècle; plus tard, on y accumula des tableaux divers, des pastels, des dessins et médaillons en bronze du dijonnais Alphonse Legros. Le pêle-mêle n'était pas désagréable, mais, pressé d'arriver à la salle des Gardes, le visiteur ne faisait que traverser cette antichambre au jour crépusculaire.

Les choses ont changé, et M. Deshérault, architecte de la ville, a livré à M. le conservateur une salle aux murs vêtus d'un rouge très doux, à l'ample voussure encadrant un plafond vitré d'où se répand une lumière abondante et douce. Il y a de tout dans cette salle, des tableaux, des pastels, des dessins, même des sculptures; aucun classement, d'ailleurs, imaginez le cabinet d'un amateur très éclectique. Si l'on apportait un bureau de travail, quelques sièges, un tapis de pied, vous auriez l'impression point déplaisante d'être chez un homme de goût, non dans un musée.

A la place d'honneur, voici un grand tableau du xve siècle, provenant du palais de justice, qui l'avait reçu de l'ancienne chambre des comptes, le Christ en croix entre la Vierge et un saint qui, contre l'ordinaire, ne paraît pas être saint Jean, toujours représenté debout. C'est un « primitif » remarquable, non toutefois de premier ordre, et on peut au moins lui égaler un joli diptyque du même temps : l'*Annonciation*, brillant comme une orfèvrerie étincelée d'émaux et de gemmes.

Le musée doit à M. Jules Maciet un certain nombre de tableaux italiens, flamands et français, des miniatures détachées de manuscrits, des pastels dispersés dans les différentes salles, mais dont celle-ci a reçu la moyenne partie. Je signalerai seulement : une grande *Annonciation* flamande, un peu retouchée, une *Vierge* de Nino di Bicci, xve siècle, qui, avec ses ors gaufrés, ses bleus et ses pourpres profonds associés aux tons ambrés des chairs, est un délice pour les yeux; un panneau donné, selon toute vraisemblance à Vivarini, où, lumineux et fier, vêtu d'un riche costume vénitien, se dresse en pied un jeune porte-étendard. Enfin, dans un volet de triptyque, école du nord, xvie siècle, des donateurs agenouillés font penser aux graves portraits de Antonio Moro. Au revers, en grisaille, l'ange de l'*Annonciation*.

De la collection Baudot, vendue en 1894, à Dijon, vient une *Trinité*, attribuée au peintre douaisien du xve siècle, Jehan Bellegambe. Ce n'est que la copie, bonne et ancienne d'ailleurs, d'un original qui se trouve en Allemagne.

De l'ancien fonds proviennent deux *Vierges* de l'école du Perugin.

Voici maintenant, épaves de cet étang à médiocrités que l'on appelait le Musée Campana, une *Assomption* ombrienne, à qui l'on fait trop d'honneur en l'attribuant au Spagna, et d'autres panneaux italiens, « primitifs » qui ne s'élèvent pas au-dessus de la banalité courante. On s'arrêtera plus volontiers devant un tableau de Zanobio Macchiavelli, xve siècle, dont Vasari fait un élève de Benozzo Gozzoli. C'est un *Couronnement de la Vierge* signé et daté de 1470 (envoi de 1876); une œuvre grave, un peu lourde et sans perspective que l'on croirait facilement plus ancienne; on dirait un carton de mosaïque.

Un caprice traditionnel des catalogues qui se sont succédé, depuis un siècle donne au Pontormo ce panneau si apertement germanique, la *Présentation de la Vierge*, qui semble peint avec des cendres colorées. On dit pour s'excuser que le Pontormo, mort en 1558, s'amusait à pasticher Albert Dürer.

Un grand triptyque, dont le sujet central est la *Circoncision*, révèle un peintre de valeur, dijonnais ou ayant vécu à Dijon, Nicolas Quentin, mort en 1636, et dont les tableaux d'église sont nombreux. M. de Chennevières en a dit quelques mots dans ses notes sur les artistes provinciaux de l'ancienne France. D'après l'opinion commune, son chef-d'œuvre serait la *Communion de sainte*



Tête de jeune fille
Dessin de Prudhon
(Musée de Dijon)

Catherine, à l'hospice Sainte-Anne de Dijon. Je préfère la *Circoncision*, où, selon une formule consacrée, la lumière rayonne du corps de l'enfant; la Vierge est quelconque, mais dans le reste du tableau règne un réalisme de bon aloi, et la couleur solide et franche fait penser à un Bassan qui ne serait pas lourd, à certains Flamands contemporains, et même à la grave école espagnole. Quentin est un exemple provincial de ce qu'eût été l'art français, s'il n'avait pas abandonné l'étude de la nature pour se traîner dans l'ornière de la décadence italienne.

Un assez beau *Christ* français du XVIIe siècle, attribué sans vraisemblance à Le Sueur, provient encore du palais de justice.

L'*Adoration des Bergers*, de Charles-Antoine Coypel, est désespérément monochrome et jaune, mais dans le groupe des jeunes bergers et bergères, il y a une naïveté souriante qui, avec plus de sincérité, fait pressentir certaines paysanneries de Greuze. Voici encore un grand tableau de l'école de Breughel; une gerbe de fleurs éclatantes jaillissant d'un vase de marbre, œuvre italienne très décorative de Giuseppe Recco, XVIIe siècle; un bel Oudry, canards, poissons et plantes d'eau; enfin, un petit paysage, demi-réel, demi-classique, où des frondaisons fauves font écran sur un horizon laiteux et clair; un Fragonard? Peut-être bien.

Parmi les dessins, à citer d'abord quatre La Tour: un portrait de chanoine; celui d'un homme en bonnet de nuit, au visage d'épicurien spirituel; une préparation aux crayons noir et blanc pour le portrait de Joseph Vernet; enfin, une étude très poussée pour celui du peintre; le grand chapeau est seulement indiqué, mais le visage, haché de noir, de blanc, de bleu et de rouge, est terminé, et dans l'œuvre de La Tour, le plus grand portraitiste français, peut-être, rien, selon moi, ne dépasse cette esquisse étonnante, préparation pour le portrait exposé, si je ne me trompe, en 1743. Dans la collection His de La Salle, le musée possède une autre excellente étude pour le maréchal de Saxe, du Louvre.

Un tel voisinage nuit aux deux trop agréables pastels de la Rosalba, le *Printemps* et la *Femme à la Colombe*; le second est une réplique d'un original que j'ai vu aux Offices, à Florence. Les cadres magnifiques en bois sculpté sous dorure ancienne, valent presque autant que le contenu.

Voici de Claude Hoin, l'aimable petit maître passé de l'école provinciale à l'école française tout court, son portrait au pastel, inférieur, selon moi, à l'exemplaire que montre conjugué avec celui de sa femme, la salle Grangier. Hoin se montre supérieur dans ses dessins sur papier bleu aux crayons noir et blanc, surtout dans cette exquise tête de femme ni très jeune, ni très jolie, mais si captivante? C'est un papier jaunâtre, un frottis léger, rehaussé de quelques touches de pastel; un souffle, un rien, mais cela vit, palpite et charme.

Un vrai chef-d'œuvre est cette *Vierge* un peu mignarde dont l'héliogravure ci-jointe donne une traduction excellente. Prud'hon n'a rien fait de plus libre, de plus coloré que ce dessin aux crayons noir et blanc sur papier jaune pâle (1). L'opposition entre le travail hardi, sommaire de la chevelure et les hachures plus délicates du visage, est d'un maître et d'un coloriste. Nous avons, sans doute, ici une étude d'après nature pour la *Vierge* exposée en 1810, en même temps que le *Crime poursuivi par la Vengeance céleste et la Justice*, et lithographiée par Aubry-Lecomte. Plus finie, moins libre, d'une saveur moins rare, quoique toute prud'honienne encore, fait pendant à la *Vierge* une tête de femme, étude par Mlle Mayer.

Au-dessous du *Christ en croix* du XVe siècle, est un rare produit de l'orfèvrerie, probablement dijonnaise, du XVIe siècle, un tableau à fond de cuivre doré sur lequel se détache en argent repoussé un riche décor Renaissance sertissant deux sujets ovales, la *Manne dans le Désert* et l'*Eucharistie*. Ce précieux morceau porte la signature, non de l'artiste, ce serait trop beau, mais des donateurs, Benigne Jacqueron, premier président de la chambre des comptes, et de sa femme, Isabeau Moreau, sous forme d'écus armoriés et émaillés. Le style des sujets est celui, un peu banalisé, des cartons de Raphaël, l'ornementation bien distribuée est d'une mise en page excellente. Ce morceau très précieux et rare provient de la Sainte-Chapelle de Dijon, et serait intact s'il ne manquait une partie de la figure d'un évangéliste et une tête de chérubin ailé.

Un retable en pierre de la même époque, 1545 environ, présente un fort relief et, encadrées dans une riche architecture, six scènes de la vie du Christ. Il porte les armes d'une ancienne famille dijonnaise, les Le Marlet, et provient de l'ancienne

(1) H. 0 m. 30, l. 0 m. 23.

église Saint-Pierre, démolie en 1791. C'est une œuvre un peu lourde et qu'il aurait mieux valu ne pas restaurer il y a une trentaine d'années. Les initiales J. D., gravées sur un pied droit, sont probablement la signature d'un renommé imagier dijonnais du temps, Jean Damotte, auteur d'importants travaux décoratifs à Saint-Michel de Dijon. Ce qu'il en subsiste est dans le même style que le retable des Le Marlet.

Je citerai pour terminer quelques fines maquettes en terre cuite d'un fécond sculpteur dijonnais du XVII[e] siècle, Jean Dubois, 1626-1697 (1).

Dubois était un habile homme, de la famille, mais un cadet, des sculpteurs parisiens de son temps. Il a rempli Dijon et la Bourgogne d'œuvres faciles, inégales d'ailleurs, et qui souvent sentent le travail d'un atelier dirigé par le maître. Voici, entre autres, l'esquisse d'une des très belles cheminées monumentales du Logis du Roi, à Dijon, aujourd'hui l'hôtel de ville, et celle de la grande Assomption qui jusqu'à la restauration générale de l'église Notre-Dame, achevée en 1873, s'élevait au fond de l'abside qu'elle remplissait d'un fracas décoratif non sans beauté ni grandeur. On était habitué à cette dissonance et beaucoup, dont je suis, ont regretté l'exil de cette grande machine de pierre dans la chapelle dite des Œuvres, élevée au XIX[e] siècle.

Henri CHABEUF

(1) Un dijonnais, M. Eugène Fyot, vient de consacrer à Dubois un volume d'une critique sûre et d'une documentation intéressante, et, chose à noter, sans la moindre piqûre de provincialisme.

L'ART ALLEMAND DANS LES MUSÉES FRANÇAIS

(*Suite et fin*)

Une exploration méthodique des musées de province révélerait sans doute un certain nombre d'œuvres de l'école allemande déguisées présentement sous des attributions vagues ou erronées. On a depuis longtemps attiré l'attention sur les musées de Reims et de Besançon, dont le fonds allemand est particulièrement important (1).

Le musée de Reims possède une quinzaine de portraits légèrement coloriés à l'huile, représentant des membres de la famille des électeurs de Saxe. La plupart de ces portraits sont attribués par M. Ch. Loriquet à Lucas Cranach le Vieux. Ils sont assez faciles à identifier : on reconnaît sans peine l'électeur Jean le Constant, frère de Frédéric le Sage, l'illustre Mécène de l'art saxon de la Renaissance, Frédéric le Magnanime, gros homme chauve qui ressemble un peu à Henri VIII d'Angleterre; Christian II, roi de Danemark. Le catalogue mentionne encore un portrait présumé de Cranach le Jeune par lui-même et un remarquable portrait de John Morus, père du chancelier Thomas Morus, qui est probablement de la main d'Holbein. Ces études proviennent du Cabinet de M. de Montholon qui les avait recueillies en Allemagne; elles figuraient en 1770 sous le nom de Dürer dans l'inventaire de l'École de dessin et de mathématiques de Reims où elles servaient de modèles aux élèves : on les retrouva en 1835 en piteux état dans les greniers de l'hôtel de ville.

Cranach est également représenté au musée de Besançon par deux tableaux importants qui proviennent de la collection Jean Gigoux : une Lucrèce et une Nymphe *(Fontis Nympha)*. Ce dernier tableau, qui représente une femme nue dans un délicieux paysage franconien, est sans doute le meilleur tableau de Cranach qui soit en France.

***

Les nombreux dessins de maîtres allemands de la Renaissance qui sont conservés dans les collections françaises complètent très heureusement le

(1) Cf. GONSE, *les Chefs-d'œuvre des Musées de France*.

Dans un article fort intéressant de la *Revue d'Art ancien et moderne*, M. Benoit signalait récemment un *Couronnement d'épines* du Musée de Lille qui est assurément une œuvre de l'Ecole allemande et qu'il croit pouvoir attribuer au pseudo Grunewald, ce peintre hybride de l'atelier de Cranach sur lequel les critiques allemands ont tant discuté. Cette attribution parait plausible au premier abord, mais elle est insoutenable si, comme l'a démontré Flechsig et comme M. Benoit lui-même est disposé à l'admettre, le pseudo Grunewald n'est autre que Hans Cranach, le propre fils de Lucas : car le *Couronnement d'épines* est une sorte de pamphlet catholique dirigé contre la Réforme allemande et où l'on reconnaît des portraits-charges de Luther, de Franz von Sickingen, de l'électeur Jean le Constant. Comment concilier ces tendances catholiques avec l'orthodoxie luthérienne des Cranach, leur affection pour Luther et leurs rapports intimes avec les princes saxons ? Cette difficulté parait insurmontable.

petit nombre des tableaux que nous possédons. Le Louvre possède quelques dessins intéressants des primitifs du xve siècle, notamment du maître E. S., de 1466, et de Martin Schongauer ; nous nous bornerons ici à commenter brièvement les dessins des maîtres allemands du xvie siècle.

Il existe en France trois collections publiques qui possèdent des dessins originaux de Dürer : le Louvre, le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale et le Musée de Condé, , à Chantilly (1). La collection du Louvre, qui est de beaucoup la plus importante, ne saurait rivaliser avec les trésors incomparables que renferme l'Albertina de Vienne, mais elle est cependant d'un très grand prix à cause de la qualité exceptionnelle et de l'extrême variété des dessins qui la composent. Toutes les périodes de la vie de Dürer et tous les aspects de son génie y sont représentés. Une *Vierge au baldaquin* le montre à ses débuts sous l'influence directe de Schongauer. La petite aquarelle de « Venediger Klausen » est un des plus admirables paysages qu'il ait peints sur la route du Brenner, en se rendant à Venise. Il y a dans cette étude de roc abrupt couronné d'un château-fort, dominant la verdure des vignes et des oliviers, une surprenante délicatesse de ton qui ne se retrouve pas au même degré dans ses œuvres peintes. Il faut signaler en outre le Christ en croix sur fond vert, d'une simplicité grandiose (legs Gatteaux), et une grande étude de sainte Barbe, également sur fond vert, qui était destinée au grand tableau de la Vierge et des Saints dont la première pensée se trouve dans la collection Bonnat. Un petit portrait du cardinal Albert de Brandebourg, d'une merveilleuse finesse, complète cette série. Rappelons enfin que le Louvre vient d'acquérir, à la vente du marquis de Valori, un admirable dessin représentant un vol de chauves-souris dont l'attribution à Dürer paraît vraisemblable.

La Bibliothèque nationale possède sept beaux dessins de Dürer qui proviennent de la collection de l'abbé de Marolles. Dans son *corpus* des Dessins de Dürer, Lippmann en a arbitrairement réduit le nombre à quatre (2). Il reproduit une tête de cerf blessé, d'une authenticité suspecte, et oublie une admirable étude de femme peinte sur toile à l'aquarelle, d'une authenticité indiscutable. Cette tête de femme est très voisine de deux portraits de la Galerie d'Augsbourg et de l'Institut Staedel de Francfort, qui représentent une jeune fille en prière qu'on croit être Katharina Fürlegerin. Lippmann écarte également deux très belles études de jeunes garçons qui datent de 1516 environ. En revanche, on trouvera dans son recueil le petit paysage à l'aquarelle appelé « die Weidenmühle » et les admirables études d'enfants, sur papier préparé rehaussé de blanc, que Dürer exécuta en 1506 pour son grand tableau du Rosaire.

Enfin, le Musée Condé, à Chantilly, a hérité lui aussi d'une belle série de dessins de Dürer, achetés par le duc d'Aumale à la vente de la collection Reiset. Le plus connu est peut-être le précieux dessin à la plume lavé d'aquarelle qui représente la première pensée du grand tableau de *Tous les Saints*, avec son riche cadre décoratif de pur style italien. Mais le Musée Condé possède en outre quelques feuillets du carnet de voyage de Dürer dans les Pays-Bas, où l'on remarque des portraits à la pointe d'argent, d'un arrangement tout à fait moderne, se détachant sur un fond d'architecture ou de paysage. Il serait à souhaiter qu'on reconstituât un jour en fac-simile les feuillets épars de ce carnet d'artiste.

La bibliothèque de Besançon possède un fragment du célèbre Livre d'heures de l'empereur Maximilien (1) qui avait été illustré de dessins à la plume par A. Dürer et les plus grands artistes allemands de la Renaissance. C'est à la bibliothèque de Munich qu'appartiennent, il est vrai, les feuillets les plus précieux, ceux qui ont été décorés par Dürer lui-même, mais les feuillets de Besançon, dont les marges ont été illustrées par Burkmair, Hans-Baldung Grien et Hans Dürer, sont loin d'être négligeables.

En ce qui concerne les dessins d'Holbein, le Louvre est beaucoup moins bien partagé que le Musée de Bâle et que la Bibliothèque de Windsor, qui sont les deux principaux dépôts de l'œuvre du maître. Il possède cependant des études de portraits qu'il est intéressant de rapprocher

(1) La plupart de ces dessins sont reproduits en fac-simile dans l'ouvrage de LIPPMANN : *Zeichnungen von A. Dürer*, vol. III et IV, Berlin, Grote.

(2) On trouvera des photographies de l'étude de femme et des études de jeunes garçons de la Bibliothèque nationale dans l'ouvrage de SOLDAN et RIEHL : *Die Gemälde von Dürer und Wolgemut*, n°s 19, 31, 74.

(1) Cf. KARL GIEHLOW : *Kaiser Maximilians Gebetbuch mit Zeichnungen von A. Dürer und anderen Künstlern*, in-f^{o}, Munich, Bruckmann, 1908. — G. GAZIER : *Musées et Monuments*, année 1907, n° 7.

des portraits à la mine d'argent d'Holbein le Vieux, un dessin à la sanguine et à la pierre noire représentant deux mains posées à plat, qui a servi d'étude pour le portrait d'Érasme, et surtout l'esquisse d'une grande composition murale, aujourd'hui disparue comme toutes les fresques d'Holbein, qui représente le *Triomphe allégorique de Plutus*. Cette allégorie, dans le goût des *Trionfi de Pétrarque* et du *Triomphe de Maximilien*, de Dürer, décorait la ghilde des marchands allemands, à Londres.

De Hans-Baldung Grien, le Louvre possède deux dessins représentant saint Nicolas et sainte Lucie. M. G. von Terey (1) lui attribue un autre dessin non exposé du Louvre qui figure la *Tentation de saint Antoine*. C'est un remarquable dessin à la plume sur papier préparé vert, où apparaît une vieille sorcière aux seins flasques présentant à l'ermite troublé une belle fille nue. M. Bock, qui, dans un livre récent (2), a augmenté à tort et à travers et sans le moindre esprit critique, la liste des œuvres de Grünewald d'une multitude disparate, n'hésite pas à revendiquer ce dessin pour le maître du Retable d'Isenheim. C'est en réalité l'œuvre d'un artiste des Pays-Bas.

En revanche, il faut restituer à Baldung Grien une tête de femme laurée vue de profil, qui est entrée en 1876, avec le legs Ducastel, au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye. M. Leprieur a rapproché très justement ce type de jeune bourgeoise placide au profil un peu sec de certaines estampes de Dürer, comme la Grande Fortune ou l'Enlèvement d'Amymone, dont Baldung s'est visiblement inspiré (1).

(1) G. de Terey : *Handzeichnungen von Baldung Grien*. Strasbourg, 1893.

(2) *Mathias Grünewald*, Strasbourg, 1904.

(1) Cf. Leprieur : *Bulletin des Musées*, 1894.

***

En poursuivant cette enquête sur les œuvres de l'école allemande éparses dans les musées français, on arriverait aisément à compléter cette étude sommaire, qui n'a d'autre prétention que d'effleurer un sujet très vaste. Un inventaire méthodique de ces œuvres dispersées rendrait de très grands services et mettrait peut-être sur la voie de trouvailles intéressantes. Si les érudits français n'ont pas la patience d'explorer à ce point de vue leurs collections nationales, il est vraisemblable que les Allemands se décideront à faire eux-mêmes le relevé des œuvres de leur art qui ont passé à l'étranger. Mais il serait bon que les savants et les collectionneurs français contribuent à cette enquête et témoignent un peu plus d'intérêt à l'art allemand, que nous sacrifions trop à l'étude de l'art italien et flamand et qui n'a certes pas, dans nos collections, la place qu'il mérite.

Louis Réau

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE * * * * *

Exposition Rembrandt. On a inauguré le 4 mai dernier l'exposition des gravures et dessins de Rembrandt qui fait suite à celles, si brillantes et si fécondes en résultats, des miniatures du XVIII[e] et des portraits dessinés du XVI[e] siècle. Plus de 250 pièces gravées y permettent d'apprécier l'admirable suite que possède notre Cabinet des Estampes, et près de 300 dessins prêtés avec la libéralité la plus exquise par des amateurs français et étrangers en complètent l'enseignement. Ajoutons qu'un catalogue très soigné, très scientifique et très clair a été publié dès le premier jour par les soins de MM. Courboin, Guibert et Lemoisne.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS * * *

Exposition du théâtre. Les salles disponibles du pavillon de Marsan se sont ouvertes depuis le 15 avril dernier pour l'exposition de documents et d'œuvres d'art relatifs à l'histoire du théâtre que nous avions annoncée.

Imprimerie coop. ouvr., Villeneuve-St-Georges (S.-et-O.) *Le Gérant : E. DUQUENOY*





Figures d'hommes et d'animaux, en plâtre modelé,
provenant de tombeaux de la province du Hônan (Chine).
Mission de M. Chavannes, 1907.
(Musée du Louvre).

Bulletin des Musées de France

OBJETS CHINOIS TROUVÉS DANS LA PROVINCE DE HO-NAN et donnés au Musée du Louvre

(Planche X)

Au cours du voyage que j'ai accompli en 1907 dans la Chine du Nord, j'ai parcouru tout le trajet de la voie ferrée qui doit traverser de l'ouest à l'est la province de *Ho-nan* et qui est connue sous le nom de ligne du *Pien-lo* parce qu'elle mettra en relations *K'ai-fong fou* (dont l'ancien nom est *Pien-leang*) et *Ho-nan fou* (dont l'ancien nom est *Lo-yang*). Au moment de mon passage, en juillet 1907, les trains circulaient régulièrement entre *K'ai-fong fou* et *Tcheng tcheou*, où la ligne se raccorde avec celle de Péking à *Han-k'eou;* de *Tcheng tcheou* jusque près de *Sseu-chouei hien,* la voie était établie et était parcourue par des trains de ballast; au delà de *Sseu-chouei hien,* les travaux de terrassement étaient en cours d'exécution jusqu'à *Hei-che k'eou,* point où le chemin de fer traversera la rivière *Lo*; au delà de ce cours d'eau, on en était encore aux études préliminaires et au piquetage de la ligne. S'il y avait chance pour un archéologue de faire quelque trouvaille grâce aux remuements de terre entrepris par la compagnie, c'était donc, à l'époque où j'étais présent, dans la section comprise entre *Sseu-chouei hien* et *Hei-che k'eou;* cette section se présentait d'ailleurs, à ce point de vue particulier, dans des conditions exceptionnellement favorables; elle traverse en effet une région extrêmement accidentée où les tunnels et les tranchées se succèdent sans interruption et ont nécessité des fouilles étendues. Par malheur, dans le contrat qui a été passé entre la compagnie et le gouvernement chinois, aucune clause n'a été introduite concernant les objets qui pourraient être découverts pendant les travaux; il en résulte que les coolies employés aux terrassements se considèrent comme les légitimes possesseurs de tout ce qu'ils trouvent et le font disparaître avec une prestesse merveilleuse. D'autre part, je me vis refuser l'autorisation de faire quelques fouilles à mes frais sur les côtés de la voie. Il ne me restait donc qu'à recourir à l'obligeance des agents de la compagnie chargés de la direction des travaux en les priant


Vase en argile grise, provenant de fouilles chinoises

de bien vouloir me remettre les pièces qu'ils auraient l'occasion de découvrir; deux d'entre eux, M. Dhauteville et M. Ramello ont pris en considération ma demande avec une bonne grâce

dont je ne saurais leur être trop reconnaissant; c'est à eux que je dois la plupart des objets actuellement exposés au musée du Louvre.

Ces objets proviennent tous d'anciennes sépultures plus ou moins profondément enfoncées dans la terre jaune (lœss), dont les couches s'exhaussent rapidement sous l'action du vent qui l'apporte de fort loin. Les tombeaux sont constitués avec de grandes briques rectangulaires disposées de la manière suivante : deux de ces briques, mesurant



Fragment de dalle en terre cuite décorée, provenant d'un tombeau chinois

de 1 mètre à 1 m. 50 de long, 50 centimètres environ de haut et de 10 à 15 centimètres d'épaisseur, sont placées de champ bout à bout et forment la paroi antérieure du tombeau qui a ainsi de 2 à 3 mètres de long et 50 centimètres environ de hauteur; deux autres briques semblablement disposées représentent la paroi postérieure; une brique unique ferme chacune des extrémités latérales; des briques moitié plus étroites sont rangées horizontalement de manière à former la toiture et le fond de la tombe. Ces briques sont souvent percées de part en part d'ouvertures circulaires qui ont dû servir à assurer la parfaite cuisson à l'intérieur. Toutes celles que j'ai vues sont couvertes d'ornements géométriques semblables à ceux qui décorent les trois spécimens du Louvre; au dire des archéologues chinois cependant, quelques-unes d'entre elles portaient des représentations figurées apparentées aux célèbres bas-reliefs de la famille *Wou* dans la province de *Chan-tong*; l'ouvrage intitulé *Kin che k'i* en reproduit deux de cette sorte et les date de l'époque des *Han*, c'est-à-dire approximativement de l'an 200 avant J.-C. à l'an 200 après J.-C.; il est fort possible que les trois briques qui sont maintenant au Louvre soient, elles aussi, de l'époque des *Han*.

La tombe qui fut ouverte sous mes yeux à *Hei-che k'eou* était remplie de terre jaune; dans le fond, une mince couche de poussière grisâtre était tout ce qui restait du corps du défunt; un vase circulaire en argile noirâtre, monté sur trois pieds, muni de deux anses et dénué de couvercle, fut le seul objet que nous découvrîmes. Dans d'autres tombes, on a exhumé très fréquemment des vases en forme de fioles plus ou moins pansues à leur partie supérieure; ils sont faits en argile blanche et recouverts d'un émail vitreux qui souvent manque dans la partie inférieure. Une paire de vases, que j'ai achetée à *Ho-nan fou* et qui a certainement la même provenance, présente des



Fragment de dalle en terre cuite décorée, provenant d'un tombeau chinois

linéaments de peinture en rouge et en noir. Enfin un grand vase en argile grise de 47 centimètres de hauteur, qui a été trouvé par M. Ramello, rappelle par sa forme des vases tout semblables en bronze, et ainsi se trouve posée la question de savoir si les



Le pape officiant dans l'église de Saint-Pierre de Rome,
aquarelle extraite de l'album de MADAME INGRES
(Musée du Louvre)

bronzes chinois auxquels nous attribuons volontiers une haute antiquité ne sont pas, dans plusieurs cas, des imitations tardives de modèles plus anciens qui étaient en terre.

La trouvaille la plus intéressante qui ait été faite dans cette région provient de la localité de *Pai-cha,* à une vingtaine de kilomètres à l'ouest de *Kong hien;* elle comprend un ensemble de figurines en plâtre qui ont été retirées d'une seule et même tombe et qui m'ont été données par M. Dhauteville; ce sont: un cheval debout (36 centimètres de hauteur), un chameau accroupi (22 centimètres), une tête d'homme (12 centimètres) dont on n'a pas retrouvé le corps, deux chimères ailées assises, dont l'une a une tête humaine, et l'autre une tête de lion cornu (30 et 31 centimètres). Toutes ces figurines, à l'exception de la tête isolée, sont reproduites sur la planche X; elles paraissent avoir été moulées puis retouchées au ciseau; sur les deux chimères on distingue des traces de peinture rouge et noire.

Il est difficile de dater ces objets; rien ne s'opposerait cependant à ce qu'ils fussent également de l'époque des *Han*, puisque nous trouvons le chameau figuré sur un bas-relief du *Hiao t'ang chan*, et puisque les bas-reliefs de la famille *Wou* nous montrent toute une série de figures fantastiques au milieu desquelles les deux chimères de *Pai-cha* ne seraient point dépaysées.

Il est à souhaiter que l'embryon de collection que j'ai pu ainsi former pendant mon dernier voyage en Chine se développe; notre connaissance de l'antiquité chinoise est presque uniquement fondée sur des textes littéraires; elle gagnerait fort à être complétée, rectifiée et précisée par l'archéologie.

Édouard CHAVANNES

LE PAPE OFFICIANT A SAINT-PIERRE DE ROME

Aquarelle d'Ingres

Acquisition récente du Musée du Louvre

(PLANCHE XI)

Nous avons déjà signalé ici l'acquisition récente, par le Musée du Louvre, d'un album de dessins ayant appartenu à Mme Ingres (1). Etudes, croquis, compositions, paysages, s'y trouvent exécutés pour la plupart par des amis, des collègues ou des élèves d'Ingres. Beaucoup de ces dessins portent une dédicace aimable, une date et une signature; on ne peut, sur d'autres, relever aucune inscription; parmi ces derniers, plusieurs sont de la main d'Ingres lui-même: recueillis par sa jeune femme, ils furent soigneusement fixés dans ce précieux volume.

Il en est un parmi ceux-ci qui mérite une particulière attention, autant par son sujet, que par son exécution magistrale, délicate et soignée. Relevé d'aquarelle et d'or, il nous montre, comme on le voit par la reproduction que nous publions ici, le pape entouré de ses cardinaux, de ses gardes, de moines et d'un respectueux public, officiant au maître-autel de l'église Saint-Pierre, à Rome. La tonalité générale est volontairement tenue dans une gamme assez neutre, et combinée pour que le pape, vêtu de blanc, soit le centre lumineux de la composition; l'atmosphère tamisée de la grande nef, estompant les fonds, est délicatement exprimée; les cardinaux, au second plan, dans leurs camails rouges, d'un éclat assourdi, sont, bien que vus de dos, presque des portraits, tant sont soigneusement notées les différences d'attitude, de taille, de cheveux, colorés ou blancs, abondants ou rares. Un grand sentiment de recueillement domine cet ensemble, malgré la minutie avec laquelle sont notés les moindres détails décoratifs des colonnes torses, les armes des gardes nobles, les ornements de l'autel, souvent rehaussés d'or.

Ingres avait formé le projet, avant d'exécuter en 1813-1814, pour son ami, M. Marcotte, la grande vue de la chapelle Sixtine, popularisée par la belle lithographie de Sudre (1833), de représenter une solennelle et pompeuse cérémonie papale dans l'église Saint-Pierre (1). On sait la lenteur et l'hésitation avec laquelle il combinait tous les

(1) Voir le *Bulletin des Musées*, 1908, n° 2, p. 22.

(1) Voir Vicomte Delaborde: Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine; Plon, éd., Paris, 1870, in-8.

éléments d'un tableau ou même la forme générale qu'il donnerait à sa composition. Ou les considérations politiques, la crainte de mécontenter l'ancien en faisant du pape le personnage principal d'un tableau — préoccupation dont on retrouve la trace dans la correspondance d'Ingres déjà publiée et les lettres de M. Marcotte [illegible] le retinrent dans un tableau de la Chapelle [illegible] Il abandonna définitivement [illegible] le pape [illegible] dans l'église Saint-Pierre. Le musée de Montauban possède un certain nombre d'études et de croquis se rapportant à ce projet (2) dont nous ne possédons que [illegible]. On connaît l'habitude du maître d'exécuter des maquettes très finies avant de commencer les tableaux définitifs (3). La correspondance inédite d'Ingres et de M. Marcotte nous révèle l'existence d'un dessin très poussé de la Chapelle Sixtine d'après lequel M. Marcotte se décida à commander à son ami le tableau exécuté en 1813 et 1814. A ce moment Ingres avait-il déjà exécuté la petite Chapelle Sixtine du Musée du Louvre ? Bien que ce second tableau soit daté de 1820 (4), il ne faudrait pas, sans examen, en placer l'exécution totale à cette époque. On s'expliquerait mal, tout d'abord, qu'après avoir peint le tableau de M. Marcotte (Salon de 1814), plus grand de dimension, plus original de composition, plus étudié de facture puisque la plupart des personnages sont des portraits et que l'artiste s'y est représenté lui-même, enfin plus important que celui du Louvre et plus défini à tous points de vue, il ait repris six ans plus tard un sujet qu'il paraissait avoir déjà épuisé (5). En outre l'examen attentif de la peinture du Louvre nous montre, d'autre part, que la toile a été agrandie en hauteur et en largeur longtemps après que le centre avait été exécuté. Certains maîtres des cérémonies et de la partie inférieure du Jugement dernier et tapisseries et les personnages assis à gauche, ont en effet d'une exécution un peu plus grossière que le reste du tableau. Comme il est certain que lorsque les agrandissements furent peints tout le Jugement dernier et les assistants étaient les mêmes [illegible], il faut admettre pour expliquer cette ombre [illegible] sur les parties ajoutées, que l'agrandissement fut peint lorsque la peinture du centre avait elle-même déjà foncé. L'assortiment de couleurs fraîches avec les couleurs patinées par le temps devant fatalement jaunir plus tard, lorsque les peintures nouvelles s'assombriraient à leur tour, [illegible] les différences de tonalité que nous constatons aujourd'hui. C'est ainsi que se révèlent les repeints sur les tableaux anciennement restaurés.

Au reste, si nous nous souvenons les maximes du maître, de recommencer l'ouvrage en représentant le pape dans tout l'apparat de ses fonctions, nous pourrions peut-être supposer qu'après l'exécution il n'avait plus la même humilité — bien au contraire — et qu'il put alors reprendre et terminer au moment de quitter Rome une ébauche depuis longtemps commencée et laissée de côté. Le tableau aurait été daté après sa transformation en 1820. Il n'est pas impossible qu'une dizaine d'années se soient écoulées entre l'exécution du centre et la peinture des agrandissements. Ce serait quelque temps avant qu'aurait été exécutée l'aquarelle du pape officiant dans l'église Saint-Pierre que nous publions aujourd'hui.

JEAN GUIFFREY.

P.-S. — Le tableau de la Chapelle Sixtine du Louvre, qui avait subi, l'an passé, l'acte de vandalisme que l'on se rappelle, a pu être parfaitement réparé. On pourra en juger en le revoyant dans la salle voisine de la collection Thomy-Thiéry, dont nous annonçons plus loin la réinstallation.

Quant à l'aquarelle dont il vient d'être question, elle a été détachée de l'album de Madame Ingres, encadrée isolément, et a figuré dans l'exposition des nouvelles acquisitions du Musée dont nous parlons également d'autre part. N. D. L. R.

(1) Cette correspondance intégrale ne sera sans doute jamais [illegible] M. Delaborde, avec un [illegible] fragments de lettres qu'il a citées.

(2) [illegible] 3020, 3027, 3028 du catalogue du Musée Ingres, à Montauban, par M. Momméja (Inventaire des Richesses d'art de la France, Province, [illegible] tome, p. 20 et suiv., VII).

(3) Le Louvre possédait déjà un certain nombre de maquettes semblables. Il a acquis en même temps que l'album une maquette à l'aquarelle du plafond d'Ingres de l'ancien Hôtel de Ville de Paris.

(4) Il porte comme signature : J. Ingres. Rome. 1820.

(5) Il est vrai que les Croisés à Constantinople, de Delacroix, de la collection Moreau-Nélaton ont été peints onze ans après le tableau du Louvre, mais ces exceptions sont très rares.

UNE STATUETTE DU MUSÉE DE CLUNY

Attribuée à Conrad Meyt

Dans un article relatif aux sculptures de l'église de Brou, paru il y a quelques mois dans l'*Annuaire des Musées royaux de Prusse,* M. W. Vöge a cherché à compléter certains travaux antérieurs de M. Bode sur l'œuvre de Conrad Meyt. En dehors de sa participation très importante dans les tombeaux de Brou qu'il a étudiée dans le détail, il est revenu sur une curieuse statuette en bois du musée de Cluny que connaissent bien tous les visiteurs du Musée et qu'il avait déjà cru pouvoir attribuer au maître dans une communication faite en 1907 à la Société d'histoire de l'art de Berlin. C'est une figure de femme nue appuyée sur une colonne à demi-brisée, qui représente la Force, d'une facture très serrée et réaliste, et que M. Vöge rapproche avec beaucoup de vraisemblance de la célèbre Judith du Musée national de Munich et de deux statuettes également en bois, mais moins connues, du Musée autrichien de Vienne, représentant Adam et Ève. Il reconnaît du reste que M. O. Schestag, conservateur du Musée autrichien, était arrivé de son côté aux mêmes conclusions.

Une comparaison très minutieuse du traitement de la figure, des yeux notamment, de la bouche et des cheveux, ne paraît pas laisser de doute à ce sujet. Il faut y ajouter surtout ce parti pris de naturalisme extrême qui est si particulier dans un sujet d'ailleurs plutôt classique de conception et de thème et qui rappelle la saveur toute spéciale des statuettes conservées dans les musées de Munich et de Vienne. Cette figure nue, aux formes très ressenties, au visage vulgaire, à la chevelure bizarrement coiffée et couronnée d'une épaisse et drue couronne de chêne, est tout à fait déconcertante lorsqu'on la compare aux types habituels de la Renaissance franco-italienne dont elle est contemporaine. Il n'y a guère que la Renommée de Pierre Biard, du Louvre, qui nous donne à peu près le même accent à l'extrême fin du XVIe siècle. Qu'elle appartienne au groupe des statuettes précitées, cela ne fait aucun doute, et comme l'une de celles-ci est signée de Conrad Meyt, on est amené légitimement à considérer cet artiste comme l'auteur de la série.

Mais on sait d'autre part, à n'en pas douter, que Conrad Meyt est l'auteur d'une partie des sculptures de Brou. Peut-être y aurait-il lieu de discuter certaines des attributions que M. Vöge lui propose dans cet ensemble pour des raisons de style et de technique : les rapprochements possibles avec les figurines dont il vient d'être ques-



tion sont à la vérité assez peu nombreux, et il n'y a guère que dans certains des angelots (un peu surfaits du reste par M. Vöge) que l'on retrouverait quelque chose du même esprit qui interprète, en les caricaturant légèrement, les types de la Renaissance.

P. V.

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et dons

MUSÉE DU LOUVRE ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

✻ ✻ ✻ **Département des peintures.** — Une acquisition de la plus haute importance vient encore d'enrichir nos collections de peintures anciennes. Il s'agit d'un portrait de femme âgée, par Memling, qui avait été très remarqué à l'exposition de Bruges en 1902. Il appartenait alors à la collection de M. Nardus et était passé depuis entre les mains de M. Kleinberger qui l'a cédé au Louvre.

✻ ✻ ✻ **Département des sculptures modernes.** — Le Musée vient d'acquérir une grande vierge en bois, provenant de la province de Léon (Espagne), spécimen curieux de l'art espagnol du xv[e] siècle encore influencé par l'art gothique français.

D'autre part, un certain nombre d'esquisses, provenant de l'atelier de Carpeaux, sont venues se joindre à la petite série que le musée possédait déjà ; elles ont été acquises des héritiers du maître avec l'aide d'un ami du Louvre que passionne la recherche des documents de toute nature concernant l'histoire de l'art français.

MUSÉE DU LUXEMBOURG ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

✻ ✻ ✻ **Accroissements 1907-1908.** — Les œuvres qui sont attribuées au Luxembourg sur l'ensemble des acquisitions annuelles de l'État ne sauraient offrir toutes un intérêt durable pour les collections nationales. — On ne relève ici que les meilleures pièces entrées par diverses voies au Musée depuis la fin de 1906.

Une figure acquise l'an dernier à la vente Thiébault-Sisson, *la Femme à la veste rouge,* complète la série (1) qui représente au Luxembourg les manières successives et si diverses de James Tissot (1836-1902). C'est un tableau de costume Second Empire, d'un coloriage amusant.

M. Bracquemond, à ses débuts, il y a un demi-siècle, en même temps qu'il s'essayait à la gravure et à la décoration céramique, a peint aussi de curieux portraits : celui de *M[me] Paul Meurice,* médaillé au Salon de 1866, et reparu, quarante ans après, à la première exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts à Bagatelle, a été donné depuis par les héritiers de M[me] Meurice.

Guillaume Régamey (1837-1875) et Frédéric Bazille (1841-1870) (2) tous deux prématurément disparus, ont été remis en lumière à la dernière Centennale, le premier comme le seul peintre militaire original du Second Empire, le second comme un coloriste indépendant, ami de Manet et voisin de lui par l'esprit de sa peinture. Régamey avait laissé, outre ses tableaux, un certain nombre de fusains d'un style pittoresque et fier. Le musée, qui possédait déjà le tableau des *Cuirassiers à la cantine,* a acquis quatre de ces dessins à la vente Régamey, en 1907. — Il a reçu des héritiers de Bazille un *Paysage des environs de Montpellier* et un *Groupe* sur une terrasse qui est une des compositions les plus importantes laissées par l'artiste.

Un petit intérieur d'Amand Gautier (1825-1894), *Mère et Fille,* acheté en 1906, a enfin introduit dans nos collections un peintre qu'il faut nommer à côté de Bonvin. — Un grand paysage de montagne y rappellera — avec le petit tableau, antérieurement acquis, des *Bohémiennes* — le nom et l'œuvre, trop oubliés, d'un contemporain de la génération de Manet et de Fantin-Latour et d'un coloriste qui a une note originale, Gustave Colin, le peintre du pays basque. — M. Moreau-Nélaton, enfin, a donné un paysage de Legros provenant de la vente Dalou.

Les trois œuvres capitales qui représentent Carrière au Luxembourg, *la Famille du peintre,* la grande *Maternité,* le *Christ en croix,* sont de 1892, de 1893 et de 1897 ; grâce au don généreux d'un groupe d'amateurs, on aura aussi désormais un bel exemple de la dernière manière de l'artiste. *Tendresse* est une toile de grandes dimensions, toute remplie par le vif et tendre élan d'un enfant qui se jette au cou d'une jeune femme et l'embrasse ; doucement inclinée vers lui, elle lui prend une main et lui passe ses doigts dans les cheveux. Modelée dans les visages et les chevelures, largement esquissée et enveloppée dans tout le reste, la peinture est claire, à base de gris et d'argent.

(1) *Faust et Marguerite* (1860). — *Portraits* d'une femme et d'une jeune fille dans un parc (186..). — Suite des quatre compositions de l'*Enfant prodigue* (1873).

(2) Tué au combat de Beaune-la-Rolande le 28 novembre 1870. — Le don de M. Marc Bazille est de 1905 ; mais les tableaux n'ont pas encore été exposés.

Comme le célèbre *portrait de Mme Devillez mère et de M. L. H. Devillez*, le tableau date de 1905; il a paru cette même année au Salon d'Automne, et, depuis, en 1907, à l'exposition Eugène Carrière, à l'École des Beaux-Arts. — C'est de l'exposition Carrière que sont venus quatre dessins (des croquis de mouvements) donnés par la famille de l'artiste. Un portrait de femme au fusain, de date ancienne, avait été précédemment offert par M. Pontremoli.

Il faut citer encore, entre autres entrées à la section de peinture : une des *Cathédrales* de M. Claude Monet, celle qui apparaît dans un jour terne et jaune — et qui n'est peut-être malheureusement pas la plus heureuse de la série — un pastel de *Danseuse*, au repos sur un canapé, qui est un excellent exemple du talent de M. Louis Legrand — deux morceaux de M. Simon, une grande étude d'enfants, *Jour d'Été* (1906), et la vigoureuse aquarelle de *la Cale de l'Ile Tuby* (1907) — enfin la plus importante et la plus charmante des fantaisies décoratives de M. La Touche, la grande *Fête de Nuit* d'abord destinée à l'Elysée.

La section de peinture étrangère s'est enrichie du *portrait de Dalou et de sa famille*, par sir Lawrence Alma-Tadema, acquis à la vente Dalou, et de plusieurs dons notables (sans compter des aquarelles intéressantes de MM. Von Bartels, Ten Cate, Cassiers, Marcette (pour l'Allemagne, la Hollande, la Belgique). M. Sorolla y Bastida a offert en 1906, après son exposition aux galeries Georges Petit, la belle esquisse de la *Préparation des raisins secs ;* M. le Dr Henri de Rothschild, un tableau de costumes et de harnois *(Opales)*, qui est un des meilleurs exemples des somptueuses et violentes fantaisies de palette d'un autre coloriste espagnol, M. Anglada Camarasa. On doit à M. Charles Landelle le *Pauvre Écolier*, peinture excellente et déjà ancienne dans l'œuvre de M. Antonio Mancini, un des représentants les plus connus de l'art italien contemporain.

Les nouvelles acquisitions de la section de sculpture sont nombreuses : une figure du *Printemps*, de M. Gaudissard, un marbre au modelé suave qui rappelle agréablement la tradition praxitélienne; une *Nymphe* de M. Octobre, toute différente, étude minutieuse et serrée de nu moderne, de nu *déshabillé*, marqué par le corset et le vêtement; des bronzes de M. Ségoffin (un buste de M. Ziem), et de M. Bouchard (deux figures, tiers de nature, de manouvriers italiens); toutes œuvres de jeunes sculpteurs qui méritaient d'avoir leur place au Luxembourg — deux pièces décoratives, en marbre, de M. Injalbert : un grand vase couronné de figures, et une grande *coupe au faune* — plusieurs pièces de petite sculpture : cinq figurines ou groupes de bronze et une figurine d'ivoire, d'onyx, d'argent et d'émail, par M. Théodore Rivière — enfin et surtout le *Souvenir* du feu Paul Dubois et une très importante série de bronzes de M. Rodin.

Le *Souvenir*, deux figures de femmes assises, dont l'une en costume alsacien, est un des derniers ouvrages de Paul Dubois. Ce groupe de bronze, très noble et très simple, acheté au Salon de 1902, a été tardivement attribué au Luxembourg en 1906.

Ce n'est pas le lieu de commenter ici les douze nouvelles pièces qui portent à vingt et un le nombre total des ouvrages de M. Rodin aujourd'hui possédés par le Musée du Luxembourg. Il suffit d'indiquer que, par leur date, elles correspondent à des moments et à des manières très différentes dans l'art de M. Rodin, depuis 1864 jusqu'à 1907, que ce sont, pour la plupart des portraits, et que, dans le nombre, il y a des chefs-d'œuvre tels que le buste de Dalou (1884), celui de Falguière (1899), et celui du Très Honorable George Wyndham (1904). Le célèbre masque de *l'Homme au nez cassé* (1864) a été composé, on le sait, par M. Rodin, à l'âge de vingt-quatre ans, lorsqu'il était encore employé dans un atelier d'ornemaniste, avant son passage à l'atelier Carrier-Belleuse. — Le grand buste casqué de la *Bellone* date de 1881; la *Tête de saint Jean-Baptiste* sur un plat, de 1887; le buste de M. Rochefort, de 1892; celui de Victor Hugo (le *second* Victor Hugo, le buste héroïque composé pour la statue), de 1902; celui d'Eugène Guillaume, de 1904, et celui de Gustave Geffroy, de 1905. Tous ces bronzes sont des exemplaires de fonte récente (sauf le chef de Jean-Baptiste). Un marbre, le buste de Mme N., a paru au salon de la Société nationale en 1907. Il faut rappeler encore, pour mémoire, l'admirable petite *Caryatide tombée portant sa pierre* (1891), une des figures qui se rattachent à la Porte de l'Enfer. L'ancien conservateur du Luxembourg, M. Arago, en avait donné le plâtre; le Musée en a fait couler, depuis, une fonte par M. Hébrard, et a exposé le bronze en 1906.

François Monod.

Documents & Nouvelles

⁂ **Réorganisation de la salle Thomy Thiéry.** — La collection Thomy Thiéry avait dû, il y a quelques mois, abandonner, par suite de travaux d'architecture indispensables, la salle où elle était installée. On en avait seulement réuni les pièces capitales dans une salle voisine. Elle va reprendre ces jours-ci sa place primitive dans un arrangement plus raisonné et plus harmonieux qui satisfera, il faut l'espérer, tous les amateurs de notre école romantique et naturaliste.

Les deux salles, avant et après la salle Thomy Thiéry, vont être également réorganisées et en partie renouvelées. Quant à la salle voisine du Musée de Marine, qui avait abrité provisoirement la collection Thomy Thiéry, on y exposera un ensemble de dessins modernes.

⁂ **Installations diverses.** — Signalons encore, quoique le public en ait appris le chemin depuis déjà un certain nombre de semaines, l'exposition temporaire qui fut le corollaire, dans les salles de dessin du Louvre, de la magnifique réunion de la Bibliothèque Nationale, de tous les dessins de Rembrandt possédés par le musée, ainsi que l'exposition d'ensemble toute voisine des gouaches, aquarelles et dessins du don von Blarenberghe.

On sait enfin que l'ensemble des nouvelles acquisitions du département des peintures et dessins comprenant, outre le portrait de Clouet et le Beffroi de Douai, de Corot, les pièces des legs Audeoud, Cuvelier et Marmontel, un certain nombre de dessins et d'aquarelles, des Delacroix et des Corot notamment, acquis ou donnés par la Société des Amis du Louvre, a été exposé pendant plusieurs semaines dans la salle des portraits d'artistes. Il n'y reste plus aujourd'hui que le portrait de Clouet et cette curieuse figure de Paracelse attribuée à un maître de l'école hollandaise du XVIe siècle, qui avait été donnée il y a un an ou deux mais n'avait pu être montrée au public.

⁂ **Une nouvelle salle de sculptures modernes.** — Le public est admis depuis quelques jours à pénétrer dans la salle qui fait suite à la salle Carpeaux où ont été groupées un certain nombre de sculptures modernes dont les auteurs, morts depuis plus de dix ans, peuvent figurer aujourd'hui dans les salles du Louvre. On y trouvera des morceaux célèbres, jadis au Luxembourg, comme la *Jeanne d'Arc* de Chapu ou la *Cornélie* de Cavelier, auxquels sont venues se joindre des œuvres qui prendront une place de plus en plus significative dans l'histoire de la sculpture moderne, comme cette gracieuse et vivante statuette de garçonnet donnée par M. Robert Desmarres d'après lequel Chapu l'avait jadis modelée (nous l'avons publiée l'an dernier dans *Musées et Monuments* au moment de la donation) ou comme le joli groupe du *Secret d'en haut* par Hippolyte Moulin.

On remarquera et on appréciera sans doute la présentation nouvelle au Louvre de ces sculptures s'enlevant sur deux magnifiques tapisseries des Gobelins prêtées par le département des objets d'art. Ce sont les deux grandes pièces tissées d'après les modèles de Jouvenet qui représentent le Baptême du Christ et la Chananéenne.

⁂ **L'ascenseur du musée du Louvre.** — Qui n'a pas maudit la raideur et la hauteur des escaliers du Louvre ? Bien des personnes peu valides se voient même privées, par la difficulté de leur ascension, d'aller revoir des œuvres chères. Le palais de nos rois, est, il faut l'avouer, assez hostile au confortable moderne. On se préoccupe cependant, depuis longtemps, de réaliser le perfectionnement très sensible qu'apporterait l'installation d'un ascenseur. La commission des monuments historiques consultée, les architectes entendus, les projets étudiés, remaniés et acceptés, on est décidé aujourd'hui à l'établir dans le voisinage de l'escalier Henri IV, près du pavillon de l'horloge. Il s'ouvrirait au rez-de-chaussée, au bas de cet escalier qui lui-même n'est, en ce moment, ouvert au public que par exception, les jours d'affluence dominicale, et qui servirait dorénavant à la circulation. Il déboucherait au premier étage, à l'entrée des salles du Mobilier, et conduirait au second, au musée de marine, par où l'on gagnerait de plain-pied la collection Thomy Thiéry.



Moreau le Jeune.
Dessin pour le frontispice de *l'École des Mœurs*,
de Falbaire de Quingey.
(*Bibliothèque de Besançon*).



H. Gravelot.
Dessin pour l'illustration de *Jammabos*,
tragédie de Falbaire de Quingey.
(*Bibliothèque de Besançon*).

DESSINS INÉDITS DE MOREAU LE JEUNE & DE GRAVELOT
à la Bibliothèque de Besançon

(PLANCHE XII)

Au XVIIIe siècle, peu d'ouvrages, comme le font remarquer les Goncourt, osent se présenter aux lecteurs sans accompagnement de vignettes et de gravures. L'image remplit le livre; elle contribue souvent à son succès; parfois aussi, surtout quand elle est signée du nom d'un des maîtres du genre tels que Gravelot, Eisen, Cochin ou Moreau le Jeune, elle fait accepter les productions médiocres ou même mauvaises des écrivains contemporains de Louis XV et de Louis XVI.

Fenouillot de Falbaire de Quingey avait grand besoin de la collaboration de quelques-uns de ces grands artistes pour que le public s'intéressât à ses œuvres. Cet auteur dramatique avait eu un moment de grande vogue : en 1767, il avait composé *l'Honnête Criminel*, et les philosophes avaient fort prôné ce drame, non pour sa valeur littéraire, mais en raison du sujet traité. Falbaire avait mis en scène un jeune homme nommé Fabre qui, dix ans auparavant, avait demandé et reçu l'autorisation de prendre aux galères la place de son père, condamné comme religionnaire. La pièce émut fort l'opinion et Fabre dut à cette intervention du poète ses lettres de grâce et de réhabilitation; plus tard, en 1778, la reine Marie-Antoinette faisait jouer ce drame à Versailles et l'honorait, dit-on, de ses larmes.

Ce succès fit malheureusement croire à Falbaire qu'il était doué pour le théâtre. Il commit alors d'autres pièces, *les Deux Avares,* comédie en deux actes, dont la musique de Grétry fit la réputation, puis *le Fabricant de Londres*, joué à Paris en 1771, et qui tomba à la première représentation.

L'École des Mœurs ou les Suites du libertinage, qui vint ensuite, « fut, nous dit Grimm, enterrée assez paisiblement au théâtre de la Comédie française le lundi 13 mai 1776 », et le critique ajoute : « L'auteur n'a aucune adresse, aucune grâce dans l'esprit, parce que, sans verve et sans chaleur, il n'a même pas le talent d'écrire. » Enfin en 1778, Falbaire publiait les *Jammabos*, composés quelques années auparavant. Cette fois encore l'auteur s'adressait aux passions du jour : sous couleur de flétrir l'intolérance, la politique sans scrupules, l'ambition effrénée et la cruauté de certains bonzes japonais, il faisait le procès des jésuites qui venaient d'être dissous, et remplissait son drame de déclamations anticléricales. Les philosophes applaudirent fort des vers comme ceux-ci :

> Le ciel, qui de limon a pétri tous les êtres,
> Le trempa dans le fiel quand il forma les prêtres,

vers tels qu'on en lit à chaque page de cette tragédie. Ils furent flattés encore d'entendre dire :

> Les lettrés forment seuls l'opinion publique,
> Le plus grand des ressorts dans l'ordre politique;
> Et quand les Jammabos seront anéantis,
> C'est la main des lettrés qui les aura détruits.

Grimm eut le bon goût de déclarer que cette pièce eut fait davantage sensation, « quand il y avait quelque danger à attaquer les jésuites et quelque courage à les haïr », et signala sa très grande infériorité au point de vue littéraire.

Falbaire de Quingey était donc un écrivain des plus médiocres; il n'en était pas moins très convaincu de son talent. Persuadé que son œuvre passerait à la postérité, il publia, en 1787, ses *Œuvres complètes* en deux volumes, et il n'hésita pas à orner ses drames de gravures pour lesquelles il avait demandé des dessins à Gravelot et à Moreau le Jeune.

La Bibliothèque de Besançon possède les dessins originaux de ces gravures, mais aussi d'autres dessins qui n'ont pas été publiés.

Il s'y trouve dix dessins de Gravelot. Sur ces dix, cinq étaient destinés à l'illustration du *Fabricant de Londres* : ceux-là ont été gravés par J. de Longueil, J.-C. Le Vasseur et J.-B. Simonet. Une composition pour *les Deux Avares* fut également publiée par Longueil. Enfin Gravelot a donné quatre dessins pour les *Jammabos*; deux ont été gravés par Le Vasseur et Simonet, deux sont inédits, et c'est l'un d'eux que nous reproduisons ici. L'artiste a voulu représenter le moment où le fils de l'empereur du Japon et son amante, victimes de la haine des Jammabos, se précipitent enchaînés dans les bras l'un de l'autre.

Enfin Falbaire avait demandé en 1776 à Moreau le Jeune un frontispice pour sa pièce de l'*École des Mœurs*. Moreau venait l'année précédente de

composer son chef-d'œuvre du *Sacre de Louis XVI*, et cette gravure avait consacré sa renommée. Falbaire, qui avait de la fortune, n'hésita pas à s'adresser au dessinateur à la mode, et Moreau lui envoya le dessin que l'on peut voir ci-contre. L'artiste nous y montre Louis XVI repoussant l'Impudeur et tendant sa main à la Sagesse. Le roi, en costume royal, écarte de la main droite le Vice symbolisé par une femme nue enguirlandée par des Amours et derrière laquelle s'agitent les puissances infernales. Il place sa main gauche dans la main d'une Minerve ayant pour égide le médaillon de Marie-Antoinette. Dans les nuages, la Renommée embouche une trompette dont la banderolle porte ces mots : *École des Mœurs*.

Pourquoi Falbaire n'a-t-il pas fait graver ces deux dessins de Gravelot, ni celui de Moreau, comme il avait fait pour les autres ? Pour Gravelot, qui était mort en 1773, il semble probable que notre auteur jugea suffisant de faire reproduire huit sur dix de ses dessins : quoi qu'il en soit, celui qu'il négligea et que nous reproduisons est peut-être le plus délicat et le plus original de cette série du célèbre dessinateur. On peut donner une autre explication à la non-reproduction par Falbaire du dessin de Moreau le Jeune. Nous avons dit l'échec lamentable de l'*École des Mœurs* : l'auteur malheureux n'a sans doute pas tenu à reproduire cette Renommée bruyante qui ne pouvait que proclamer de toutes parts la chute retentissante de son drame.

On ne sait pas d'une façon certaine comment ces dessins sont entrés à la Bibliothèque de Besançon. Fenouillot de Falbaire, né à Salins en 1727, devint en 1782 inspecteur général des salines de l'est. La Révolution le ruina et il se retira avec sa famille à Sainte-Menehould où il mourut en 1800. Mais son frère Jean Fenouillot, avocat à Besançon, puis inspecteur de la librairie pour la Franche-Comté, joua dans cette province un rôle important. Il se signala notamment au moment de la Révolution par des pamphlets contre-révolutionnaires très violents qui l'obligèrent à émigrer pour soustraire sa tête à l'échafaud. Ses biens furent confisqués et sa bibliothèque est l'une de celles des émigrés qui vinrent enrichir la bibliothèque de Besançon. Il est probable que c'est à cette époque qu'entrèrent dans notre grand dépôt comtois les dessins de Gravelot et de Moreau le Jeune que nous reproduisons ici, et dont Falbaire avait dû faire don à son frère, l'inspecteur de la librairie.

Georges Gazier

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

✻ ✻ ✻ **Cabinet des Médailles.** — Le Cabinet des Médailles vient d'entrer en possession de l'admirable collection de monnaies antiques et de médailles de la Renaissance italienne commencée par Alfred Armand et continuée par Prosper Valton, son collaborateur et héritier. Mme Valton vient de réaliser un désir exprimé par son mari, en offrant à la Bibliothèque ce précieux ensemble scientifiquement constitué et qui compte de plus des pièces extrêmement précieuses.

Mme Valton a donné, d'autre part, à la bibliothèque de l'école des Beaux-Arts, la collection de dessins de maîtres anciens formée par son mari. On peut se demander si cette seconde libéralité est aussi opportune et aussi bien placée.

MUSÉE DES BEAUX ARTS DE LA VILLE DE PARIS ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

Le Petit Palais qui a déjà bénéficié, ces temps derniers, de plusieurs bonnes fortunes analogues, vient encore de recevoir d'un généreux anonyme, une collection de cinq importants tableaux de Jongkind, Lépine, Sisley, Raffaelli et La Touche, et d'une dizaine de belles épreuves de bronzes de Barye.

Nous reviendrons, du reste, prochainement sur les accroissements continus des collections du Petit Palais.

MUSÉE D'ENNERY ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

Le musée d'art d'Extrême-Orient, légué à l'Etat par l'auteur dramatique Adolphe d'Ennery, et situé

dans l'hôtel de celui-ci, 59, avenue du Bois de Boulogne, a été inauguré le 27 mai dernier par M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE ❀ ❀

Les acquisitions ont été nombreuses depuis un an au Musée de Sculpture comparée.

Pour la période gallo-romaine, M. Bertrand, conservateur du Musée de Moulins, a bien voulu offrir une série de curieuses figurines trouvées dans ses fouilles de Chantenay, et dont une partie est restée à l'état d'ébauche.

Pour la période romane, il faut citer un curieux chapiteau de Vézelay offert par M. Léon Dru fils. Il représente le soufrage de la vigne; un chapiteau de la cathédrale de Bourges, orné de rinceaux et de figurines nues, d'un travail très fin ; un chapiteau non moins soigné, de Saint-Benoît-sur-Loire, d'une remarquable tenue et d'un dessin étonnant pour son époque. Ce dernier, inspiré d'un motif oriental : aigles, lions et personnages, offre la particularité d'être tout à fait analogue à un chapiteau de Saint-Eutrope de Saintes, moulé dans la même salle.

Des détails de l'ancienne abbaye de Josaphat, à Lèves (Eure-et-Loir), une tête d'ange d'Étampes, don du commandant Lefèvre des Noëttes, sont entrés dans la même section, ainsi que le tympan et un détail de montant du portail Saint-Ursin de Bourges, décoré d'un calendrier, d'une copie de chasse antique et d'une illustration des Fables d'Esope et signé : *Girauldus fecit istas portas.*

La galerie de l'art roman étranger s'est enrichie d'un moulage du portail de l'église, en bois, d'Urnes (Norwège), composition compliquée, mais aussi belle qu'originale, directement inspirée de l'art des manuscrits carolingiens.

La section des XIII[e] et XIV[e] siècles vient d'être complètement remaniée et notablement enrichie : au fond de la salle du XIII[e] siècle de l'aile de Paris, a pris place un grand portail double, d'un tracé aussi original qu'élégant, dont la décoration, composée de singes et de hiboux, est à la fois rare et amusante. C'est une arche du porche nord de la cathédrale de Bourges, arche peu en vue, fort difficile à photographier et jusqu'ici trop peu connue.

Dans la même cathédrale, on a fait mouler au grand portail une partie de la Résurrection, autre morceau de la fin du XIII[e] siècle, très remarquable par la science des nus et de la composition.

On a profité de l'installation de ces moulages pour poursuivre l'œuvre de classement : tous les morceaux de la cathédrale de Bourges et tous ceux de Saint-Urbain de Troyes ont été réunis.

D'autres spécimens d'art du XIII[e] siècle, récemment acquis, sont l'admirable sarcophage de Jean de Salisbury, évêque de Chartres, découvert à Lèves, par M. l'abbé Métais, et des détails d'ornementation de la cathédrale norwégienne de Throndjem, où des réminiscences de roman germanique se mélangent au style anglais du XIII[e] siècle.

Pour le XIV[e] siècle, le Musée a acquis trois fort belles pièces : une figure de la *Roue de Fortune* de la cathédrale d'Amiens, offerte par M. Lisch, architecte de la cathédrale ; une remarquable tête de Vierge, grandeur nature, trouvée près d'Auxerre, par M. l'abbé Giraud, curé d'Etaules, qui l'a obligeamment prêtée pour la faire mouler, et trois parcloses de stalles, moulage offert généreusement par M. Georges Hoentschel.

Ces fragments, deux grandes jouées ajourées et un accoudoir, méritent une mention spéciale, et l'on ne saurait être assez reconnaissant à M. G. Hoentschel d'en avoir fait exécuter, à ses frais, le moulage, pour l'offrir au Musée avant de les céder à M. Pierpont Morgan. En effet, les stalles du XIV[e] siècle sont rarissimes, celles-là sont fort belles, et on leur a attribué une provenance parisienne ; leur ancien possesseur, M. Stein, les regardait comme un vestige des stalles de Notre-Dame, détruites sous Louis XIV. Le saint François recevant les stigmates, qui forme le sujet principal, pourrait faire croire aussi que ce sont les débris des stalles d'une église de Cordeliers et le style rappelle plutôt le Midi ou l'Allemagne. Quoi qu'il en soit, ces morceaux, jusqu'ici trop peu connus, sont un document d'art et d'histoire de premier ordre.

Comme spécimens de l'art du XV[e] siècle, le Musée a acquis une jolie Vierge, fragment d'une Adoration des Bergers ou des Mages, provenant de Nancy et gracieusement offerte par M. Gouvert, ainsi qu'une charmante figurine d'homme agenouillé dont M. Bertrand, conservateur du Musée de Moulins, a bien voulu prêter le moule. Cette figurine, aujourd'hui dans une collection privée, représente un sire de Bourbon dans l'attitude des donateurs.

Au XV[e] siècle appartiennent également de

curieux détails de stalles de Saint-Benoît-sur-Loire, parmi lesquels une étonnante chauve-souris, œuvre d'un animalier de tout premier ordre.

Le XVIe siècle est représenté dans les nouvelles acquisitions par le retable de bois de Hemelverdeghem (Belgique), œuvre très fouillée, où l'on voit, par une curieuse recherche de couleur locale, Hérodiade dansant la *Morisque*, que nous nommons danse du ventre.

Dans la galerie de la Renaissance italienne se dresse, depuis peu, la statue équestre du Colleone, de Venise, par Verrocchio. On peut y étudier de près, mieux que sur l'original, cette œuvre capitale dont le recul des galeries permet cependant d'apprécier l'effet d'ensemble.

Dans la même section est entrée toute une collection de bustes et de bas-reliefs offerts par M. Pouzadoux, mouleur du musée.

Dans la section moderne vont prendre place les bas-reliefs du tombeau de J.-A. de Thou et la cheminée du salon d'Hercule, à Versailles, offerts par le Musée de Versailles, et le buste de l'Apollon colossal du *Char embourbé*.

La collection des relevés de peintures murales continue de s'accroître de nouvelles aquarelles, et des moulages d'œuvres importantes des XIIe, XIIIe et XIVe siècles sont prévus pour l'année en cours.

C. ENLART.

MUSÉE DES TISSUS DE LYON * * * * *

Les collections de la Chambre de commerce de Lyon, qui constituent, comme l'on sait, l'un des musées à la fois techniques et artistiques les plus complets de notre pays, viennent d'être en majeure partie classées parmi les monuments historiques et deviennent inaliénables de ce fait. La précaution peut être légitime, la consécration pour cette importante et célèbre collection était à peine nécessaire.

AU MUSÉE DE VALENCE * * * * * * *

Parmi la foule de touristes qui, chaque année, vont visiter les villes du Rhône, Lyon, Orange, Avignon, Arles, il en est peu qui s'arrêtent à Valence. Et cependant cette petite cité n'est pas sans charmes avec ses vieilles rues bordées, çà et là, de maisons anciennes aux façades décorées de sculptures en relief, telle la *maison des têtes*, dans la Grande-Rue, qui date de la première moitié du XVIe siècle, et dont le décor nous fournit un exemple curieux et rare des tendances artistiques de l'époque.

Valence possède, en outre, un petit musée installé dans le même édifice que la bibliothèque municipale. Nous l'avons parcouru dernièrement avec le plus vif intérêt et nous y avons remarqué une série de sanguines, de grand format, dessinées par Hubert Robert. La plupart nous présentent des vues de Rome, mais deux d'entre elles nous font connaître l'intérieur de Mme Geoffrin. Dans l'une, qui figure son cabinet de travail, nous la voyons assise devant sa table à écrire, en profil perdu. Au-dessus d'elle est suspendu un tableau allégorique. Deux autres personnes se trouvent dans la pièce. L'autre dessin nous introduit dans sa chambre à coucher. Au fond, nous apercevons un lit avec ciel et rideaux. Derrière le chevet, des livres et des tableaux attestent le goût de la propriétaire pour les arts et les lettres. La pièce, tout en étant simple, porte la marque d'un certain luxe. Un valet de chambre est en train d'ouvrir et de fixer les rideaux d'une portière.

Toutes ces sanguines portent la marque du maître qui s'entendait merveilleusement à faire revivre la nature et à évoquer des architectures pittoresques lorsqu'il peignait ou dessinait des paysages. Ses intérieurs sont moins connus, si je ne me trompe, et ceux de Valence présentent d'autant plus d'intérêt qu'ils nous révèlent le cadre dans lequel vivait une des femmes les plus notables du XVIIIe siècle.

La municipalité de Valence apprécie-t-elle ces œuvres à leur juste valeur ? C'est la question que se pose le touriste lorsqu'il découvre ces trésors dans une salle mal éclairée, encombrée d'objets d'un intérêt discutable, et dans laquelle se dressent, comme dans une exposition éphémère, de véritables murailles placées parallèlement à intervalles réguliers, de manière à servir de fond à des objets ne pouvant trouver place ailleurs.

Les dessins d'Hubert Robert représentent une valeur considérable. Heureusement, la possession en est assurée à la ville de Valence. Ce n'est pas là une raison, cependant, pour les laisser souffrir d'un traitement indigne d'eux, et la municipalité s'honorerait en leur procurant un cadre qui soulignerait leur importance.

C. M.

MUSÉE DE LILLE ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

La commission du musée de Lille vient d'avoir l'occasion d'employer les revenus d'un legs qui lui a été fait pour l'accroissement des collections municipales, par M. Brasseur ; ce dernier était un Lillois devenu réparateur de tableaux à Cologne où il s'était enrichi. Il légua à la ville de Lille une somme dont le revenu atteint près de 10.000 francs. La commission du musée en emploie deux annuités à l'acquisition d'un tableau de Jordaens qu'elle a payé 20.000 francs et placé dans la salle de la *Descente de Croix*. Ce Jordaens est daté de 1643 ; il représente l'*Enlèvement d'Europe par Jupiter*.

MUSÉE DE DIJON ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

Le Conseil d'État ayant autorisé, par arrêt du 29 février dernier, l'acceptation par la ville de Dijon des legs importants à elle faits par Mme veuve Sophie Grangier, décédée en décembre 1906, l'entrée en possession peut être considérée comme virtuellement accomplie. Les objets d'art légués constitueront la salle Grangier, aménagée au premier étage de la tour dite de Bar, la partie la plus ancienne de l'ancien palais ducal englobé dans les vastes constructions de l'hôtel de ville actuel. Cette salle, qui est reliée au musée par un escalier, a été disposée avec goût par M. Deshérault, architecte de la ville.

On reparlera plus tard de cette salle, contenant et contenu, lorsqu'elle aura été ouverte au public. Toutefois, on signalera, dès à présent, un excellent portrait d'une fillette qui sera plus tard Mme d'Arestel, peint par Prudhon pendant le séjour qu'il fit à Gray et dans les environs en 1796.

On notera que les portraits exécutés par lui pendant cette période, non seulement comptent parmi ses meilleurs, mais encore, et ce n'est pas un mérite négligeable, sont d'une conservation très satisfaisante. On sait qu'il n'en est pas de même de ceux qui suivront. Enfin, on citera deux très bons portraits au pastel, de Claude Hion, 1750-1817, ce peintre dijonnais récemment passé, et c'est toute justice, de la célébrité provinciale à la notoriété parisienne. Ces deux portraits, ceux du peintre et de sa femme, sont supérieurs à l'exemplaire du sien que possède le musée à qui l'a légué Hoin, conservateur de 1811 à sa mort.

MUSÉE D'ORLÉANS ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀

Au moment où paraissait, au dernier numéro de *Musées et Monuments de France*, l'article de notre collaborateur M. Gaston Brière sur « le buste de Jean de Morvillier », la librairie H. Champion mettait en vente une brochure de M. Pierre Dufay sur le même sujet : « *Le tombeau de Jean de Morvillier et les pleureuses de Germain Pilon.* » (In-8 de 18 p. et 2 planches.)

M. Dufay n'a pas apporté de faits nouveaux sur le tombeau et le buste du prélat ; il n'a pas cité l'article de Loiseleur et ne paraît pas s'en être servi ; il a rassemblé, d'après les mémoires du XVIe siècle et les historiens blésois, les textes relatifs au monument élevé au garde des sceaux de France par son ami Pomponne de Bellièvre et a particulièrement retracé, en réimprimant les documents publiés dans les *Archives du Musée des Monuments français*, la négociation tentée par Lenoir pour obtenir la cession des débris du tombeau et le buste de bronze. Sur la forme primitive du monument, M. D. ne se prononce pas ; il ne discute pas non plus la question de l'attribution des « Pleureuses » dont il paraît ignorer le sort, les publiant d'après un ancien cliché fait jadis à Blois. Auraient-elles disparu du château de Saint-Gervais ?

A signaler dans cette étude l'explication ingénieuse du passage d'une lettre de Lenoir où il parle d'un « lion et d'une biche de bronze » comme provenant du tombeau de Morvillier : ces morceaux auraient appartenu au tombeau de Valentine de Milan, en bronze, érigé dans la même église des Cordeliers (p. 11).



PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

Musée du Louvre. Catalogues de la chalcographie et des moulages. — Une nouvelle édition du catalogue des planches gravées composant le fonds de la chalcographie, dont les épreuves se vendent au Louvre, édition remaniée et améliorée, vient d'être publiée.

De même, on vient de réimprimer le catalogue des moulages en vente (sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes), en y ajoutant la partie correspondante du catalogue de l'ancien fonds de moulages transmis par l'Union centrale des arts décoratifs. Un fascicule supplémentaire comportant les sculptures d'ornement et les objets d'art décoratif qui proviennent pour la plupart de ce fonds, est en préparation.

On sait que ces catalogues imprimés par les soins de l'Imprimerie nationale, sont distribués gratuitement au Musée, dans les salles de vente de la chalcographie et du moulage.

Album des moulages et modèles en vente au Musée de Saint-Germain-en-Laye. I, Ages de la pierre. Epoques celtiques. — Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture.

C'est à une nécessité analogue que répond l'album que vient d'établir la Librairie centrale d'art et d'architecture, sous la direction de M. Salomon Reinach. On y trouvera la nomenclature de toutes les pièces que les ateliers du Musée de Saint-Germain peuvent livrer au public, moulages ou facsimile, avec les dimensions et les prix de vente. Mais cet album accompagné d'un texte explicatif que le nom seul de son auteur suffit à recommander, augmenté de notes bibliographiques, constitue, à lui seul, avec ses 28 planches en phototypie et ses onze figures dans le texte donnant la reproduction nette et fidèle d'un nombre considérable d'objets importants, un véritable répertoire qui sera très utilement consulté par le public et même par les spécialistes.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils, t. VIII. Paris, Plon, 1908.

L'inventaire des richesses d'art dont la publication avait été interrompue et était regrettée amèrement par tous ceux qu'intéresse le sort de notre patrimoine artistique national menacé de tant de façon, vient d'être très heureusement reprise, et le volume qui vient de paraître se rapporte justement de façon directe aux préoccupations de cette revue. Il contient en effet les catalogues raisonnés des musées de Toulouse et d'Angers. L'un est établi depuis 1901 par M. Roschach et vient nous apporter un inventaire très utile et qui faisait gravement défaut d'une des plus importantes collections de peinture et sculpture provinciales. L'autre, mis à jour jusqu'à cette année, est l'œuvre soignée avec amour de M. Jouin, dont la sollicitude pour le musée de sa ville natale nous apparaît non seulement dans la rédaction minutieuse de cet inventaire mais dans les mentions nombreuses des enrichissements qu'il y enregistre et dont il est si souvent l'auteur ou l'initiateur.

Filarete, sculptore e architetto del secolo XV, par Michele Lazzaroni et Antonio Munoz. — W. Modes, editore, Rome, 1908.

Dans un très beau livre, admirablement documenté, qu'il vient de publier sur *Filarete, sculpteur et architecte du XVe siècle,* M. le baron Lazzaroni a consacré plusieurs pages à deux bronzes du Musée du Louvre sur lesquels il est fort intéressant de relever ici son jugement. L'un, conservé aux objets d'art est une plaquette représentant le *Triomphe de Jules César* ; il l'attribue aux premières années du séjour de l'artiste à Rome, à moins qu'il n'y faille voir un travail d'atelier. L'autre, plus important, est une petite vierge en bas-relief du don His de la Salle à la sculpture de la Renaissance. Molinier et M. Bode, l'ont attribuée à Averulino, et Courajod avait suivi leur sentiment dans la rédaction de son catalogue du département. M. Lazzaroni, s'appuyant sur une étude très approfondie, dont il nous apporte les résultats et nous livre les instruments sous forme d'admirables planches, sur la fameuse porte de Saint-Pierre de Rome, ne veut pas voir autre chose dans cette plaque, qu'un travail d'élève qui s'inspire des motifs des portes de Saint-Pierre mais subit en même temps de façon évidente l'influence des sculpteurs florentins et notamment de Donatello.

Archives des musées nationaux et de l'école du Louvre. Les Vitraux suisses au Musée du Louvre, catalogue critique et raisonné, précédé d'une introduction historique, par W. Wartmann.

Paris [1908], Librairie centrale d'art et d'architecture.

Si le terme de « vitrail suisse » est devenu familier aux érudits et aux amateurs, peu de gens possèdent des notions précises sur le rôle et l'exacte signification de ces petits monuments profanes, qui présentent cependant un ensemble de caractères originaux bien déterminés. Le vitrail suisse est, avant tout, le symbole matériel d'une donation : toujours commandé par un personnage ou une collectivité politique ou ecclésiastique, il ne porte *jamais* les armoiries de celui qui le fait exécuter, mais bien celles du destinataire et définitif propriétaire, pour l'usage exclusif duquel il est fait. D'autre part, il ne s'agit pas d'un objet de décoration ou d'utilité pures ; en donnant un vitrail, on entendait faire la preuve, en quelque sorte matérielle, des excellentes relations existant entre le donateur et le donataire. Et à l'origine même, il n'est que la « signature » du premier dans une fenêtre donnée par lui lors de la construction ou de la réparation de la maison du second. On conçoit que grâce aux préoccupations toutes spéciales qui leur ont donné naissance, les vitraux suisses — il y a en Suisse pas mal de vitraux qui ne peuvent, en aucun cas, être comptés pour des « vitraux suisses », ainsi les vitraux d'église antérieurs au XVIe siècle — ne sauraient être considérés comme de simples panneaux armoriés, d'une facture plus ou moins spirituelle, d'un art plus ou moins parfait ; leur importance historique est grande et ne le cède en rien à leur valeur artistique, souvent considérable.

Ce sont ces caractères que M. Wartmann a savamment fait ressortir en une thèse de doctorat, qui a donné naissance au solide et précieux volume que nous signalons et que M. Gaston Migeon, conservateur du département du Louvre auquel appartiennent les 43 vitraux catalogués, décrits et discutés, a fait précéder d'une préface élogieuse. Il est certain que, désormais, grâce à ce remarquable travail, il ne sera plus permis en France d'ignorer ce que c'est que le vitrail suisse, type spécial et de particulière saveur, qui commence avec le XVIe siècle, a sa plus brillante période entre 1540 et 1570, décline au XVIIe siècle et disparaît dès la première moitié du XVIIIe.

Tous les vitraux décrits sont reproduits en une suite de 30 planches excellentes, et le volume renferme une étude historique sur la formation de la confédération helvétique, qui fait comprendre mieux les particularités du vitrail suisse. Il est à peine besoin de dire que ce catalogue, d'une érudition incontestable — on pourrait peut-être trouver à redire à quelques exagérations de minutie dans certaines descriptions — rectifie ou complète tout ce qui a pu être dit jusqu'ici sur les vitraux suisses du Louvre, qu'il en signale les tares et les restaurations, qu'il les situe dans l'histoire générale de la peinture sur verre en Suisse et qu'il fait d'une série dispersée dans le musée, à peine connue et pleine de lacunes, un ensemble utile à consulter, qui se tient, et qu'il faut souhaiter voir groupé, classé et mis en valeur selon les indications de l'auteur.

J. M.

ÉCOLE DU LOUVRE

M. A. Boinet, archiviste paléographe, sous-bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève, a soutenu, le 11 juillet dernier une thèse intitulée : ***Les portails de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges,*** *qui lui a valu le titre d'élève diplômé de l'école. On trouvera ci-dessous le résumé de cette thèse :*

INTRODUCTION HISTORIQUE

I. La cathédrale du XIIIe au XVIIIe siècle. Nous avons jusqu'ici peu de renseignements sur la construction du monument. Aucun nom d'architecte. L'église actuelle a été commencée vraisemblablement sous saint Guillaume (1200-1209), le chœur terminé avant 1218, la nef achevée vers 1250. La façade a été élevée dans le troisième quart du XIIIe siècle, de 1250 à 1260 environ. Une dédicace de 1324, par l'archevêque Guillaume de Brosse a été souvent mal interprétée. Elle se rapporte à l'achèvement des travaux qu'on avait dû entreprendre dans le premier quart du XIVe siècle.

Les porches latéraux datent du commencement du XIVe siècle. Vers 1370, le duc de Berry fait exécuter le « grand ousteau » ou grand pignon de la façade occidentale. L'écroulement de la tour nord, en 1506, oblige à supprimer l'ajourement du fenestrage et à modifier les contreforts qui

étaient garnis de statues. (Voyez la miniature du livre d'Heures du duc de Berry, à Chantilly.)

Influence néfaste des guerres de religion en Berry. Les Huguenots, sous la conduite de Gabriel de Montgomery, entrent à Bourges le 27 mai 1562 et mutilent une grande partie des sculptures de la façade de la cathédrale. Les grandes statues sont jetées à terre.

II. La cathédrale au XIX° siècle. Les restaurations des sculptures. — Ces restaurations ont été effectuées, surtout de 1834 à 1846, par Romagnési, d'Orléans, puis par Caudron (depuis 1840). Elles ont été très maladroites ; nombreuses erreurs iconographiques, emploi d'un mastic ou ciment romain et de goujons de fer qui ont produit des effets désastreux, enlèvement de statuettes peu mutilées de la voussure du portail central (aujourd'hui au Louvre et au musée de Bourges), pour les remplacer par des figures du plus mauvais style, etc.

III. Disposition générale des portails. — Les grandes statues ne sont plus adossées à des colonnes. Elles sont dans des sortes de niches. Disposition des soubassements. Arcatures dont les écoinçons sont ornés de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. (Exemples analogues en Angleterre.)

Chapitre premier

Description et étude des sculptures du XIII° siècle.

I. Portail Saint-Ursin. (Au tympan, scènes de la vie du premier évêque de Bourges.)

II. Portail Saint-Étienne. (Au tympan, scènes de la vie du premier martyr.)

III. Portail du Jugement dernier. Détails iconographiques intéressants.

Les contreforts de la tour nord (XVI° siècle) sont ornés de statues du XIII° siècle, d'une très belle exécution et dans un bon état de conservation.

IV. Bas-reliefs des soubassements des trois portails étudiés précédemment. Histoire de la Genèse. Scènes de la vie d'Adam et Ève et de Noé. On remarque la mort de Caïn (légende apocryphe).

V. Étude générale sur la sculpture du XIII° siècle. Les portails de Saint-Ursin (peut-être le plus ancien) et de Saint-Étienne paraissent antérieurs à ceux du Jugement dernier et peuvent avoir été exécutés vers 1250-1260. Têtes et corps quelquefois un peu lourds. Quelques morceaux sont cependant très remarquables. Les sculptures du tympan du Jugement doivent être un peu plus récentes (1270-1280). D'un très beau style, elles sont à rapprocher des fragments du jubé (détruit en 1757) conservés au Louvre et au musée de Bourges, et sortent vraisemblablement du même atelier. Sourire caractéristique des élus. Rapprochement avec certaines statues allemandes. Monuments italiens où l'influence de Bourges et des grandes cathédrales françaises est manifeste. (Façade d'Orvieto, par exemple.

Chapitre II

Reconstruction de la tour nord et étude sur les sculptures du XVI° siècle.

I. Écroulement de la tour le 31 décembre 1506. Reconstruction de 1508 à 1542 par Jean Chenu, Colin Biard, Guillaume Pelvoysin. Les sculptures des portails Saint-Guillaume et de la Vierge ont été exécutées de 1511 à 1515, principalement par Marsault Paule, Pierre Biard, Nicolas Poyson. Une partie du tympan primitif du portail de la Vierge a subsisté. On a adopté dans l'ensemble la disposition du XIII° siècle, notamment pour les soubassements.

II. Portail de la Vierge. Les sculptures du premier registre (mort de la Vierge) et de la voussure sont du XVI° siècle.

III. Portail Saint-Guillaume. Scènes, en partie légendaires, de la vie de l'archevêque. Détails se rapportant à la construction de la cathédrale.

IV. — Bas-reliefs des soubassements. Scènes de la vie de la Vierge et de la vie du Christ, en partie empruntées aux évangiles apocryphes.

V. Étude sur le style de ces sculptures. Caractère traditionnel d'ensemble. Ornementation presque entièrement gothique. Peu de traces de l'influence de l'italianisme. Différence capitale avec la décoration de l'hôtel Lallemand, exécutée vers 1520. Valeur artistique des œuvres de Marsault Paule et de ses collaborateurs.

Conclusion. — Les deux ateliers du XIII° et du XVI° siècle se donnent la main. Ils ont produit tous deux des œuvres d'un réel intérêt iconographique et artistique, sur lesquelles on n'a pas, jusqu'ici, attiré suffisamment l'attention.

[illegible] F. DUQUENOY

Imprimerie coop. ouvr., Villeneuve-Saint-Georges (S.-et-O.)



Portrait de Pierre Quthe,
par François Clouet.
(Musée du Louvre).

Bulletin des Musées de France

LE PORTRAIT DE PIERRE QUTHE

par François Clouet

Don de la Société des Amis du Louvre

(Planche XIII)

D'une solide facture, d'une bonne tenue, d'une satisfaisante conservation, tel se présente à nous le nouveau tableau entré dans les galeries du Louvre, que la perspicacité de M. Et. Moreau-Nélaton a su découvrir dans une collection privée de Vienne (Autriche) et signaler à l'attention des Amis du Louvre. C'est un portrait traité avec une sobriété qui ne va pas jusqu'à la froideur, un portrait d'où la fantaisie est absente et dont aucune des parties ne parait heurtée par le voisinage des autres. Car c'est un portrait. Le modèle, homme mûr, à physionomie pensive, est vêtu d'un costume de velours, à raies noires et amaranthes; assis, sérieux et attentif, avec une pointe de malice dans les yeux ; il nous est représenté de grandeur naturelle et presque de face. Dans le visage, on devine plus de simplicité que de finesse, dans la pose, plus de sincérité que de raideur. Avec sa tête réfléchie, qu'encadrent des cheveux noirs et une barbe abondante de couleur châtain, nous le tenons volontiers pour un bourgeois de riche condition. Les mains, qui ressortent avec netteté sur le fond sombre du vêtement, sont traitées avec une grande habileté, et sur une table où s'appuie le bras gauche est posé, ouvert, comme s'il venait d'être feuilleté, un album de plantes coloriées, qui ne se trouve point là sans raison. A la gauche du portrait, une draperie verdâtre apporte seule une note un peu claire et destinée à mieux faire ressortir le personnage. Et au bas de cette draperie, dans le champ de la peinture, une inscription en lettres capitales qui n'a point souffert et qui, en quatre brèves lignes, résume toute l'histoire du tableau ; nous en donnons ici le fac-simile :

FR. IANETII. OPVS
PE. QVTTIO. AMICO. SINGVLARI
ÆTATIS SVE XLIII.
1562

Ainsi donc c'est un Clouet, un Clouet signé et daté ! L'affaire est d'importance : on sait qu'il n'existait jusqu'alors qu'un tableau connu de François Clouet remplissant les mêmes conditions, le portrait de Charles IX, conservé au musée de Vienne et daté de 1563. Ce fut donc une aubaine pour M. Moreau-Nélaton de découvrir, et pour le Louvre de recevoir un second Clouet, signé et daté. A la surprise du premier jour, à l'émotion du premier moment, vint se mêler bientôt, chez quelques esprits soupçonneux, une pointe d'incrédulité, et l'on en vint à se demander si cette signature était bien autenthique et si l'*amicus singularis* avait réellement existé. Il y avait urgence à l'identifier.

Un heureux hasard me mit sur la trace du personnage représenté par François Clouet (1). Par le tableau même, nous savons qu'il naquit en 1519 et qu'en 1562 il était intimement lié avec Clouet ; nous en aurons bientôt l'explication. L'album de plantes que l'artiste a eu soin de placer bien en vue sur son précieux panneau est un renseignement à ne pas dédaigner, et la latinisation du nom, loin de dérouter, ne l'a pas assez défiguré pour nous empêcher d'aboutir.

Pierre Quthe *(Quttius)*, épicier et apothicaire, bourgeois de Paris, — c'est ainsi qu'il est désigné dès 1544, — a joui d'une certaine popularité. Dans une assemblée générale des échevins et notables de la ville de Paris, du 24 septembre 1571, réunie pour aviser aux moyens de faire payer aux retartadaires l'impôt de 300.000 livres mis sur les habitants par le roi, son nom est mentionné. Il figure également, à titre de notable, dans les assemblées de même nature qui se tinrent à Paris pour le paiement des arrérages dus par le clergé à la ville (5 septembre 1575), pour l'imposition à établir sur le poisson de mer (20 septembre suivant), pour la levée des 50.000 écus demandés par le roi (4 septembre 1579), pour une autre levée de 120.000 écus, que les échevins proposent de réduire de moitié (3 et 6 septembre, 4 octobre 1585). En janvier 1588, il est élu pour un an juge-consul : c'est le couronnement de sa carrière, mais c'est aussi la dernière mention que j'aie pu retrouver du personnage. Le 24 mai 1592, sa femme, Roberte Berthe (2) était veuve. Ainsi peut-on approximativement fixer l'époque de son décès et avancer qu'il vécut environ 70 ans. Sa signature figure à plusieurs reprises sur les registres du collège des apothicaires, et, grâce à elle, on doit préférer l'orthographe « Quthe » aux nombreuses variétés de ce nom qu'on peut rencontrer dans les documents même contemporains.

(1) M. le docteur Dorveaux, bibliothécaire de l'Ecole de pharmacie de Paris, connaissait P. Quthe depuis longtemps et avait parlé de lui en plusieurs occasions ; il n'a donc pas eu de peine à identifier le personnage peint par Clouet. Les recherches que j'ai faites de mon côté, au moment de l'entrée du portrait au Louvre, ont abouti naturellement aux mêmes conclusions. Mais, à l'exception de quelques renseignements que j'ai empruntés à M. Dorveaux, ces recherches me sont absolument personnelles.

(2) Peut-être convient-il de la rattacher à un certain Edmond Berthe, qui était payeur de l'écurie du roi sous François Ier.

Le 24 juin 1579, son fils avait été reçu, lui aussi, apothicaire-juré ; il portait le même prénom que son père et avait épousé Nicolle Dupont, qui devint veuve à son tour en 1598 : père et fils s'étaient suivis d'assez près dans la tombe. Mais le nom de Pierre Quthe ne disparut pas : il était encore porté, en 1656, par un contrôleur général des rentes en Touraine, qui est indiscutablement de la même famille que l'ami de François Clouet, car ce contrôleur et sa sœur Madeleine, veuve d'un apothicaire parisien nommé Jean Souplet, touchent encore, sous Louis XIV, les arrérages des rentes sur l'Etat, constituées en avril 1575 à Pierre Quthe, leur ancêtre, premier du nom.

Ainsi, le tableau, qu'une heureuse fortune a ramené de Vienne à Paris, a désormais l'estampille d'authenticité que lui donnent les documents d'archives. La personnalité de Pierre Quthe est reconstituée ; sa famille même a recouvré, grâce à François Clouet, une part de la notoriété dont jouissait, dans la seconde moitié du XVIe siècle, l'apothicaire parisien. Son jardin médicinal était connu, paraît-il, à l'égal de celui de son contemporain, Nicolas Houel, collectionneur et amateur d'art, fondateur de la maison de la Charité chrétienne, mort en 1587, dont MM. G. Planchon et Jules Guiffrey ont tour à tour, il y a peu d'années, retracé la biographie.

Mais il ne nous suffit pas de connaître le nom du personnage représenté par François Clouet. Nous pouvons aller plus loin et rechercher les raisons de l'*amitié singulière* qui unissait les deux hommes.

Car, non seulement ils étaient à peu près du même âge, quoique Clouet soit mort de beaucoup le premier, en 1572 ; ils étaient aussi voisins, ils habitaient la même rue, à une très petite distance l'un de l'autre. Nous savions déjà, par le testament de l'artiste qu'a publié M. Jules Guiffrey, que François Clouet demeurait rue Saint-Avoye (aujourd'hui rue du Temple), dans une maison dont il était propriétaire et où il décéda. Or, Pierre Quthe avait également son domicile dans la rue Saint-Avoye ; il était aussi propriétaire de la maison qui faisait presque le coin de la rue des Blancs-Manteaux, à droite en allant vers la porte du Temple. Tous deux payaient un droit à la commanderie du Temple, dans la censive de laquelle leurs maisons se trouvaient. Et

ce n'est pas le moins curieux, en feuilletant le censier du Temple de l'année 1571, qui est conservé aux Archives nationales, d'y trouver, à quelques feuillets de distance, les mentions très précises des deux noms que réunit désormais indissolublement le nouveau tableau du Musée du Louvre : Pierre Quthe et François Clouet. Voici l'une de ces mentions :

« Pierre Cutz, marchant apoticquaire, au lieu « de feuz Christophle Henry, luy vivant m^e^ bar- « bier et chirurgien à Paris, et Perrette Le Sel- « lier, sa femme, pour une maison et ses apar- « tenances, tenant d'une part et aboutissant par « derrière à la veuve et héritiers feu m^e^ Jehan « Gohel, d'autre part aux héritiers feu m^e^ Jean « Le Clerc, et d'autre bout par devant sur la dite « rue de Saincte Avoye, doibt de cens et fons « de terre audit jour de Pasques douze deniers « parisis, dont ledit Cutz a baillé déclaration « audit papier terrier le 23e jour de septembre « mil cinq cens cinquante cinq » (1).

Et voici l'autre :

« François Clouet, painctre et valet de cham- « bre du roy, au lieu des héritiers feu maistre « Pierre Papillault, pour une maison et ses apar- « tenances, tenant d'une part aux héritiers Michel « Gaultier, d'autre part à la vefve et héri- « tiers feu Claude de Brébant, aboutissant par « derrière à M. le Président Hennequin, et d'au- « tre bout par devant sur la dicte rue Saincte « Avoye, souloyt debvoir par an dix solz pa- « risis » (2).

Nous savons encore que, « pour le bon amour qu'il porte » à notre apothicaire, un certain Jean Robert, clerc du trésorier des guerres, lui avait en novembre 1565 fait don de la neuvième partie d'une maison sise au coin des rues Sainte-Avoye et des Blancs-Manteaux, en même temps que de ses droits sur la succession de son neveu Claude Gohel, l'un des propriétares (1). Et c'est ce qui nous permet de fixer exactement l'emplacement du logis de Pierre Quthe. Quant à la maison de François Clouet, elle devait se trouver, d'après les constatations que j'ai pu faire, au coin actuel des rues du Temple et de Rambuteau.

(1) Archives nationales, MM 172, f° 154 v°.

(2) *Ibid.*, f° 146.

Ainsi s'éclaircit un point de la biographie du peintre, que M. Et. Moreau-Nélaton, dans sa toute récente plaquette (2), avait laissé interrogatif. Ainsi se complète cette biographie que d'autres documents d'archives avaient amorcée. M. Dimier nous rappelait naguère qu'il a existé un portrait, non retrouvé jusqu'ici, de Guillaume Budé, que peignit Clouet ; si l'on en rapproche celui qui vient d'enrichir les galeries du Louvre, on se convaincra que François Clouet n'avait pas uniquement consacré son talent, comme on l'a cru longtemps, à reproduire les traits des personnages de l'entourage du roi et des hauts dignitaires du royaume.

Henri Stein.

(1) Archives nationales, Y 108, f° 180.

(2) *Les Clouet, peintres officiels des rois de France* (Paris, Em. Lévy, 1908), in-4°. — Ce travail comprenant la biographie de Jean Clouet, il ne sera peut-être pas déplacé d'indiquer ici un texte relatif à cet artiste, qui a échappé à M. Moreau-Nélaton : il s'agit d'un marché du 29 juin 1523, entre Poncet Le Preux, libraire, Martial Vaillant, enlumineur, Pierre Vidoue, imprimeur, maitres et gouverneurs de la confrérie de Saint-Jean l'Evangéliste en l'église Saint-André-des-Arts, d'une part, et Adrien de Zélande, brodeur à Paris, d'autre part, ce dernier s'engageant à faire, dans le délai de six mois, « quatre évangélistes d'or, façon de triomphe, et les quatre chapelz et or par dessus, le tout selon le pourtraict de maistre Genet, painctre du Roy » (cf. *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, 1893, p. 122). M. Coyecque, en analysant cet acte, donne la lecture « Gunet » ; mais l'identification n'est pas douteuse, les textes déjà connus portant presque toujours « Clouet dit Genet ».

UNE COLLECTION DE DESSINS DES PINEAU
au musée des Arts décoratifs

(PLANCHE XIV)

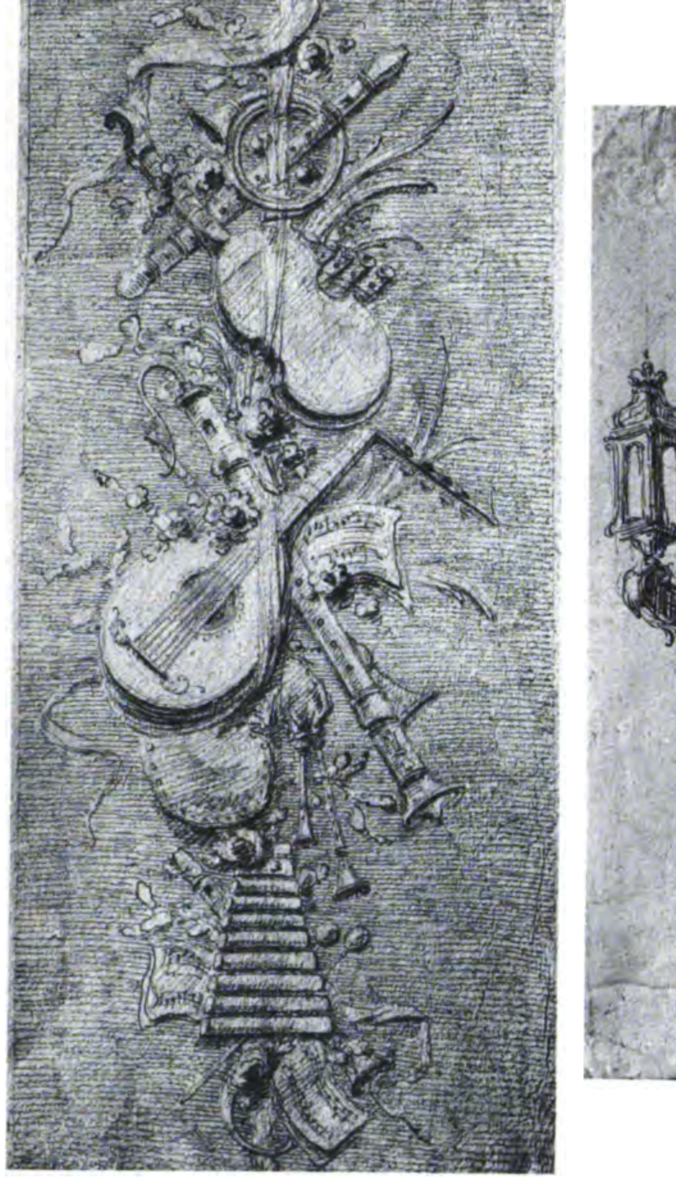
Parmi les architectes parisiens qui dans le cours du XVIIIe siècle composèrent les décorations intérieures et les ameublements de ces hôtels particuliers restés pour nous comme des modèles du goût français, il n'en est pas dont le nom soit plus estimé que celui des Pineau. La récente acquisition de près de 300 dessins, provenant de leurs ateliers, faite par le musée des Arts décoratifs, avec le concours d'un groupe d'amateurs généreux, rappellera à juste titre l'attention sur eux. Ces projets, souvent très poussés, ces croquis, ces ébauches, expressions successives de la pensée de l'artiste, nous donnent mieux qu'un texte écrit l'histoire de maîtres ornemanistes qui furent parmi les premiers de leur époque. Du reste, l'essentiel a été dit sur eux par M. E. Biais (1), l'ancien possesseur de cette collection, dont le désintéressement a facilité grandement à un musée français l'achat de documents si précieux pour l'étude de l'art décoratif de notre pays. Toutes les pièces relatives aux Pineau et à leurs alliés, extraits d'archives familiales, livres de raison, correspondances, inventaires après décès, ont été publiées avec de nombreuses planches par l'érudit archiviste de la ville d'Angoulême, dans l'ouvrage édité en 1892, pour la Société des Bibliophiles français. Le jugement qu'il porte sur l'œuvre de ces quatre générations d'artistes restera définitif : il est, du reste, d'accord avec celui des contemporains, qui reconnaissaient à Nicolas Pineau le mérite d'avoir inventé un style, c'est-à-dire d'avoir créé pour un temps cette unité dans le décor de l'habitation, qui reste comme la marque de toute une époque.

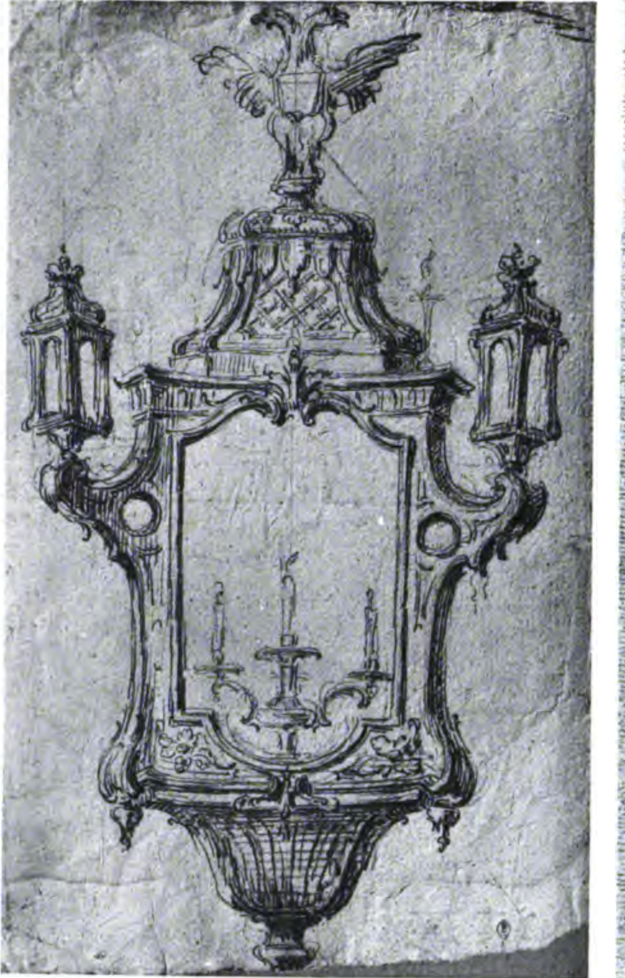
Nous avons les traits des trois principaux d'entre eux : ils montrent la physionomie ouverte, l'œil fin, la bouche railleuse du bourgeois de Paris, et si l'ancêtre Jean-Baptiste Pineau porte la grande perruque et le manteau drapé, son fils Nicolas et son petit-fils Dominique, coiffés d'un foulard des Indes en serre-tête, le cou libre dans leur chemise de fine toile, vêtus d'un habit sans apparat, sont bien, dans leur laisser-aller bonhomme, des figures de cette classe moyenne de la société française dont Latour et Perroneau ont fixé les traits, et dont J.-B. Chardin a peint les mœurs simples et cordiales.

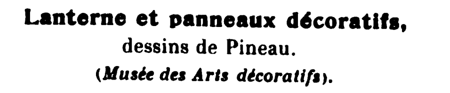
Le premier, Jean-Baptiste Pineau (1652-1715?), était issu d'une famille parisienne bien apparentée. Ruiné par des revers de fortune, il cultiva des dons naturels et travailla dans les ateliers d'artistes qui exécutèrent les décorations de Versailles. Dans la description du Château par Dezallier d'Argenville, il est donné comme l'auteur des paniers fleuris sculptés sur les piliers de l'Orangerie. Il aurait également travaillé au château de Clagny, sous la direction de son protecteur, J. Hardouin Mansart, ainsi qu'à l'hôtel de Villeroy et à Petit-Bourg, le domaine du duc d'Antin.

C'est à son fils Nicolas (1684-1754) qu'il appartenait de rendre célèbre le nom de Pineau. Elève d'Hardouin Mansart et de Boffrand, il suit les cours de sculpture de l'académie de Saint-Luc, reçoit les conseils de Coysevox pour les figures, et fréquente l'atelier de Thomas Germain, l'orfèvre du roi. Le Fort, qui avait succédé à son oncle dans la confiance de Pierre le Grand, l'attire en Russie par la promesse de travaux importants; en 1716, il quitte la France avec son beau-frère, le peintre Louis Caravag, et l'architecte Alexandre Leblond. Honoré du titre de « premier sculpteur de Sa Sacrée Majesté Czarienne », il allait apporter à Saint-Pétersbourg les traditions du grand style de Versailles, de ce palais qui, pendant un siècle, servira de modèle à tous les souverains de l'Europe. La forte éducation technique qu'il avait acquise auprès de maîtres réputés lui permettra d'être, pendant près de dix ans, dans ces pays encore barbares, le maître entier de ses œuvres ; il les suit dans tous les détails de leur exécution et il se montre aussi bien capable de donner les plans d'un palais que d'un arsenal, de modeler le

(1) *Les Pineau, sculpteurs, dessinateurs des Bâtiments du roi, architectes (1652-1886) à Paris, pour la Société des Bibliophiles français.* Chez Morgand, libraire de la Société, 1892, in-4°.







Lanterne et panneaux décoratifs,
dessins de Pineau.
(*Musée des Arts décoratifs*).

masque d'une clef de voûte que l'esquisse d'un monument commémoratif, de sculpter la caisse d'un carrosse que le piédestal d'une statue, de dessiner un surtout de table en orfèvrerie que la lanterne en bronze doré d'un escalier d'apparat. Son crayon satisfait à toutes les fantaisies impériales avec une verve inépuisable ; il donne plus de dix projets pour la décoration d'une salle de fêtes, mettant dans ses inventions de trophées une richesse et une magnificence dont la somptuosité un peu moscovite garde toujours la marque du goût français. On l'y voit peu à peu se dégager des influences de D. Marot et de J. Bérain, trouvant dans des combinaisons de rocailles les éléments dont il formera un peu plus tard le style dont on lui fait honneur. Certains panneaux, à décor chinois, composés à Saint-Pétersbourg, offrent déjà des encadrements dont les motifs contrariés s'écartent nettement des principes de rigoureuse symétrie de l'école de Versailles.

Rentré en France peu de temps après la mort de Pierre le Grand, il renonça à l'architecture proprement dite pour se livrer à la sculpture d'ornement et au décor des intérieurs. Son grand talent trouva vite à s'employer dans les aménagements des somptueux hôtels qui se construisirent à Paris dans le commencement du règne de Louis XV. C'est l'époque où la mode exige que tous les murs soient revêtus de lambris sculptés en plein bois. Les dessins de Nicolas Pineau nous montrent ses recherches pour les grands et petits appartements des gens de cour les mieux qualifiés ou des financiers nouvellement enrichis dans les fermes. La duchesse de Mazarin l'occupe sans cesse dans son hôtel, lui demandant des sculptures pour le bâtiment, des rampes pour l'escalier, des bronzes pour les portes de son cabinet et même des charnières en bois sculpté pour ses carrosses. M. Bouret, trésorier de la maison du roi, lui commande la boiserie de sa salle à manger, à Croix-Fontaine, et le dessin de son mausolée avec une inscription latine à la gloire du défunt. Le prince d'Isenghien et le comte de Middelbourg lui confient la décoration de leurs maisons de Suresnes. Le marquis Le Voyer d'Argenson, M. Boutin, trésorier de la marine, M. de Boullogne, M. de Rouillé sont ses clients. Il compose des cartouches et des tympans pour les portes cochères des hôtels du duc de Chatillon, du prince de Conti, du marquis de Feuquières, du maréchal de Villars, du duc d'Harcourt ; il dessine les dessus de porte du cabinet du roi, invente deux modèles de candélabres pour la marquise de Pompadour et fournit à Nattier un cadre en bois sculpté avec attributs galants destiné à un portrait de la favorite. Son talent était universel et sa vogue extraordinaire : on s'adresse à lui pour le projet du tabernacle et la décoration du fond de la chapelle de la Vierge, dans l'église Saint-Louis, à Versailles ; il dessine la chaire, les boiseries du chœur et de la salle capitulaire de la Chartreuse de Lugny et fait, à l'église Saint-Paul, à Paris, des fonts baptismaux. Les voisins de sa maison de Paris, les religieux de Notre-Dame de Nazareth, lui commandent les sculptures de leur chapelle et toute une ornementation qui est signalée à l'admiration des voyageurs, dans l'Almanach d'Hébert de 1779. Nicolas Pineau meurt à la fin d'avril 1754, membre de l'Académie de Saint-Luc, fort considéré et estimé de ses collègues. Il restera digne de sa renommée, car il eut le grand mérite, ses dessins nous le prouvent, de ne jamais se laisser entrainer dans les extravagances du style à la mode. Son confrère Blondel (1), en nous disant qu'il fut l'inventeur « du contraste dans les ornements », le loue vivement de la sobriété qu'il a su conserver dans ses compositions, et l'éloge, venant d'un juge aussi compétent, a sa valeur. En effet, si Nicolas Pineau, avec son système de courbes inégales, rompt de parti pris avec l'ancienne symétrie, il sait, au moyen de rocailles habilement combinées et pleines de fantaisie, conserver dans ses décorations l'équilibre et la pondération. Est-il redevable de ces qualités à son éducation première et à l'influence du milieu parisien ? On peut le croire, car ce dessinateur, qui a donné des modèles non seulement aux architectes, mais aux sculpteurs sur bois, aux ferronniers, aux fabricants de bronzes, aux ébénistes, montre, dans toutes ses inventions, un goût et une mesure dont Meissonnier et Oppenord, artistes d'origine ou d'éducation italienne, s'écarteront souvent.

Son fils, Dominique Pineau (1718-1786), était

(1) *Les amants rivaux ou l'homme du monde éclairé par les arts*, par un homme de lettres et feu M. Blondel, etc., etc. Tome II, page 292, 2 vol. in-8, Amsterdam et Paris, 1774.

né à Saint-Pétersbourg. De bonne heure associé aux travaux paternels, il fut le collaborateur de Nicolas dans les décorations qui sortaient en si grand nombre des ateliers de la rue Notre-Dame de Nazareth. Son œuvre devint plus personnelle, lorsqu'un peu avant son premier mariage, en 1739, année de sa réception à la maîtrise, il s'établit rue Meslay. Sa notoriété auprès de ses contemporains fut au moins égale à celle de son père. En 1749, il fut admis à l'Académie de Saint-Luc et, plus tard, il en fut nommé directeur. Ses affaires prospérèrent si rapidement qu'il se retira, en 1774, à Saint-Germain-en-Laye, dans une maison dont le beau jardin, avec ses charmilles, ses boulingrins et salles couvertes par des tilleuls, avait été dessiné par lui. Accablé, vers la fin de sa vie, par tous les maux de la vieillesse, il meurt en février 1785. Blondel parle de son talent avec estime, mais dit qu'il était moins hardi que son père dans ses compositions ; cependant, il jouissait d'une certaine célébrité pour les ornements relatifs à la décoration. Il doit compter vraisemblablement parmi les artistes qui, par réaction contre les extravagances du style rocaille, retournèrent aux enseignements de l'art antique, et peut-être dans les dessins que nous possédons faut-il lui attribuer les dessus de porte et les boiseries, dont l'ordonnance régulière et un peu sèche fait prévoir le style qui sera appelé Louis XVI.

De son premier mariage avec Jeanne-Marie Prault, fille d'un libraire-imprimeur des fermes du roi, il eut quatre enfants : deux filles épousèrent, l'une Moreau le Jeune, dessinateur du cabinet du roi, l'autre J.-B. Feuillet, sculpteur, qui fut employé par Mme du Barry aux travaux de Louveciennes ; la troisième entra en religion, et son fils, François-Nicolas (1746-1823), fut le dernier des Pineau qui vécut pendant le XVIIIe siècle. Après avoir dessiné chez son père et appris l'architecture chez Dumont, il s'enrôla, à la suite d'une aventure de jeunesse, dans le régiment de Jarnac-Dragons, à Strasbourg. Pris en goût par son colonel, le comte de Jarnac, il lui fournit des projets de restauration pour son château de Jarnac et, après sa libération, datée de 1777, il resta en relations d'affaires et d'amitiés avec son protecteur. En 1785, M. Le Camus de la Neuville, intendant de Guyenne, le choisit comme architecte de la généralité de Bordeaux. Il semble, d'après ses comptes, n'avoir exécuté dans les édifices de la province que des travaux d'entretien. Après la Révolution, il entra dans l'administration et mourut juge de paix à Jarnac, en 1823. Son œuvre est peu intéressante pour nous. Les quelques dessins qu'on lui attribue sont des relevés d'architecture, exécutés d'après la cathédrale de Strasbourg, et des compositions dans le style du Consulat et de l'Empire, dans lesquels le descendant de l'inventeur du style des « contrastes » montre un talent fort ordinaire.

Mais c'est à Nicolas et Dominique Pineau qu'il faut revenir pour terminer. Leurs projets tracés à la plume, dessinés à la sanguine ou à la pierre d'Italie portent presque tous une date, des cotes ou des notes marginales de la main de l'artiste, indiquant l'hôtel, ou la maison de plaisance pour lesquels ils ont été inventés. On y surprend sur le vif les rapports de l'architecte et de son client : les repentirs et les changements viennent souvent modifier l'idée première, et c'est d'une pointe ingénieuse que le crayon ou la plume de l'artiste modifie le cadre d'un dessus de porte ou esquisse une fontaine dans une niche à la place d'un meuble d'appui dont le goût ne le cède en rien à ceux qu'il avait tout d'abord imaginés. Bien mieux que leur œuvre gravé, les portefeuilles des Pineau nous ont livré l'histoire du style de toute une époque, et comme celle-ci fut assurément une des plus séduisantes de l'art français, nous devons nous féliciter de la bonne fortune qui a fait entrer au Musée des Arts décoratifs un ensemble si riche d'enseignements.

L. Metman.



DESSINS DE L'ÉPOQUE DE LA RESTAURATION

au musée de Versailles

Le musée de Versailles s'est enrichi, aux mois de novembre et décembre 1907, d'une importante suite de dessins provenant de l'administration du Mobilier national où ils demeuraient presque inconnus. Ces dessins furent exécutés par les soins de l'administration des « Menus plaisirs du Roi », rétablie par Louis XVIII, et qui avait dans ses attributions la direction des fêtes publiques, des cérémonies solennelles de la Cour, des sacres, mariages, baptêmes et funérailles. Les dessins dont nous allons donner la liste sont relatifs à des cérémonies funèbres accomplies à Saint-Denis et au sacre de Charles X. Peut-être quelques autres documents figurés de cette époque se trouvent-ils encore au Garde-Meuble ? Des indications rencontrées en des livrets de salons ou en des notices biographiques tendraient à le faire croire.

Nous publions les descriptions sommaires de chaque sujet en reproduisant les légendes inscrites sur les montures des dessins, sans entrer dans le détail des commentaires historiques que chacun d'eux comporterait, le récit des événements qu'ils retracent étant assez connus.

I. « *Translation des restes de L.L. M.M. Louis XVI et Marie-Antoinette à l'Église R^ale de St-Denis, le 21 janvier 1815. Exécuté d'après les ordres de M. le baron de La Ferté, sur les projets et dessins de M. Bellanger, architecte.* »

Plume, relevé de bistre et d'encre de Chine. H. 0 m. 460, l. 0 m. 320.

Le moment représenté par l'artiste est celui de l'arrivée du char funèbre sur la place du parvis de l'église. Le char monumental traîné par huit chevaux couverts de draperies, escorté de cavaliers, avance entre deux haies de porteurs de torches vêtus de manteaux noirs. Les curieux sont maintenus par des carabiniers. La façade de la basilique est revêtue, jusqu'à la hauteur de la terrasse, de grandes draperies ; une sorte de pyramide encadre la porte centrale et s'élève entre deux colonnes supportant des urnes funéraires.

Il est inutile de retracer ici l'exhumation des restes du roi et de la reine du cimetière de la Madeleine, il suffit de renvoyer aux récits de M. G. Lenôtre, dans son livre sur *Marie-Antoinette*, et au résumé récent du Dr M. Billard : *Les tombeaux des rois sous la Terreur* (Paris, 1907) ; il est plus utile de dire quelques mots sur les artistes appelés à concourir à l'organisation de cette cérémonie funèbre. L'intendant des Menus Plaisirs, auquel appartenait la direction générale, était alors comme on le voit, le baron Papillon de La Ferté, fils de l'ancien intendant qui avait péri sur l'échafaud en 1793. François Belanger (1744-1818), l'architecte, était un survivant de l'ancien régime, jadis employé sous Louis XVI aux fêtes royales et attaché comme dessinateur au mobilier de la couronne. Architecte du comte d'Artois, il avait manifesté un vif attachement à la cause des Bourbons et s'était montré plein de zèle lors du retour de Louis XVIII ; c'est lui qui avait été l'inspirateur du placement d'une statue d'Henri IV sur le Pont-Neuf pour l'entrée du roi à Paris, et l'initiateur de la souscription destinée à la fonte d'un bronze d'après ce modèle. Il est naturel, qu'en reconnaissance, le roi lui ait donné la charge des Menus Plaisirs, en même temps que Monsieur le nommait intendant de ses bâtiments. Il est à remarquer qu'en ces circonstances, l'architecte et l'intendant des Menus-Plaisirs étaient seuls maîtres des travaux de décoration dans la basilique et que l'architecte du monument, alors François Debret, fut tenu à l'écart.

Le dessin que nous décrivons sous le n° 1 ne porte pas de signature apparente. La facture est précise, fine et minutieuse. L'architecture fermement indiquée, les mouvements de la foule interprétés avec justesse, les silhouettes de tous les personnages retracées avec un soin extrême et une rare habileté. A qui attribuer pareil dessin qui rappelle par son style, les scènes révolutionnaires de Prieur et fait également penser à un héritier attardé de la tradition d'un Cochin ou d'un Moreau le Jeune ? Nous serions tentés de prononcer le nom du dessinateur Dugourc à cause de l'indication donnée par l'inventaire du Garde-Meuble sur le dessin décrit au N° 2, mais sa valeur très supérieure nous

fait hésiter. Faudrait-il croire que Belanger, qui a pu contribuer à la partie d'architecture, serait également l'auteur des personnages qui animent la scène; mais nous n'avons pu trouver de compositions de l'artiste servant de termes de comparaison.

II. « *Pompe funèbre de Leurs Majestés Louis XVI et Marie-Antoinette à l'église royale de St-Denis le 21 janvier en 1815. Exécuté d'après les ordres de M. le baron de La Ferté sur les projets et dessins de M. Bellanger, arch^{te}.* »

Plume relevé de bistre et d'encre de Chine. H. 0 m. 450, l. 0 m. 310.

C'est la représentation de la cérémonie à l'intérieur de la Basilique. La vue est prise de la nef vers le chœur. L'on voit le catafalque, le clergé, les personnages groupés près du maître-autel au moment où des prêtres font escorte aux restes funèbres que l'on porte au catafalque.

Des étiquettes nombreuses du Garde-Meuble sont attachées sur le cadre; les unes portent : *auteur inconnu*, mais sur l'une d'entre elles se trouve cette mention : « *dessiné par Dugourc* ».

Jean-Démosthène Dugourc, né à Versailles en 1749, fut l'un des plus féconds décorateurs de l'époque de Louis XVI, l'un des précurseurs du « style empire » par ses imitations de l'antiquité. Fournissant des modèles pour étoffes, pour meubles, pour costumes et décors de théâtre, il fut associé avec Belanger, son beau-frère, aux travaux exécutés pour le comte d'Artois. « Dessinateur du Cabinet de Monsieur » en 1780, dessinateur du Garde-Meuble de la couronne en 1784, il sera sous la Révolution fabricant de papiers peints et de cartes à jouer. Sa précieuse autobiographie, écrite en 1800, publiée par A. de Montaiglon (*Nouvelles archives de l'art français*, 1877, p. 367-371), nous renseigne sur sa carrière jusqu'à cette date et son rôle pendant la Révolution a été finement analysé par Jules Renouvier (*Histoire de l'art pendant la Révolution*, pp. 374-380), mais la fin de sa vie nous est inconnue. L'on voit cependant — d'après une indication donnée par J. Renouvier — qu'il signe des illustrations d'*Atala* : « Peint par Dugourc, dessinateur des Menus Plaisirs du Roi ». Cette mention, confirme l'inscription du cadre. Il est vraisemblable que l'ancien « dessinateur du Cabinet de Monsieur » ait été employé par le roi et rappelé en cette charge pour aider son beau-frère.

III. « *Service anniversaire du 21 janvier 1816 à l'église royale de St Denis. Exécuté d'après les ordres de M. le baron de La Ferté sur les projets et dessins de M. Bellanger, arch^{te}.* »

Dessin à la plume relevé de bistre et d'encre de Chine. H. 0 m. 315, l. 0 m. 450.

La vue est prise dans la partie gauche du transept vers la nef; l'on voit le catafalque élevé à la croisée du transept. La décoration de l'église est analogue à celle de la cérémonie de l'année 1815. Ce dessin est certainement de la même main que le précédent, par conséquent il serait l'œuvre de Dugourc.

IV. « *Translation du corps de S.A.S. Mg^r le prince de Condé à l'église royale de Saint-Denis le 26 mai 1818. Exécuté d'après les ordres de M. le baron de Laferté sur les projets et dessins de M. Bellanger, architecte.* »

Dessin à la plume relevé de bistre et d'encre de Chine. H. 0 m. 335, l. 0 m. 460.

Le char funèbre orné d'écussons et de trophées d'armes, traîné par huit chevaux houssés s'avance au milieu de la place; l'infanterie, rangée, présente les armes; des cavaliers forment l'escorte et encadrent le cortège. La façade de l'église est tendue de draperies sur lesquelles se détachent des armoiries, des colonnes supportent des urnes, à la hauteur de la terrasse sont attachés des faisceaux de drapeaux. La place est pleine de gens attirés par la pompe funèbre, des groupes animés remplissent le parvis, des curieux sont à toutes les fenêtres des maisons.

L'allure spirituelle des multiples personnages représentés, l'aisance de leur silhouette, la légèreté de la plume, font de ce dessin le pendant du premier décrit. Il nous paraît supérieur encore par la vivacité de l'exécution et la grâce des mouvements. C'est une œuvre vraiment charmante. Certainement un même artiste est l'auteur des deux dessins. Est-ce Dugourc ? Nous avons la même hésitation que pour le premier dessin, ne connaissant pas d'autres témoignages du talent de l'artiste.

V. « *Cimetière de l'abbaye royale de St Denis au moment où MM^{rs} les Gardes du Corps transportèrent les dépouilles mortelles des Rois, Reines, Princes et Princesses qui y avaient été déposés en 1793 et 1794.* »

Dessin à la plume lavé de sépia. H. 0 m. 370, l. 0 m. 260.

Signé à droite : « Dessiné d'après nature par Debret le 15 *(sic)* janvier 1817. Figures par Heim. »

Au mois de janvier 1817, des fouilles furent entamées pour retrouver dans la partie avoisinant l'église vers le croisillon nord, appelée cimetière des Valois (sur l'emplacement de l'ancienne chapelle des Valois), les restes des rois et reines qui y avaient été entassés lors de la violation des tombes aux journées d'octobre 1793. Le 18 janvier 1817, les ouvriers découvrirent dans leurs fouilles un amas d'ossements et le lendemain 19, vers le soir, la nuit tombée, les restes enfermés en des cercueils furent solennellement transportés dans l'intérieur de l'abbatiale par les gardes du corps, à la lueur des torches. C'est la scène dramatique que retrace ce curieux et très intéressant dessin. Les soldats sont saisis d'effroi et de compassion à la vue des ossements royaux découverts dans les terres remuées, les gardes du corps portent un premier cercueil qu'attend à la porte du transept, le clergé. La partie latérale de l'église, la haute flèche de la tour septentrionale sont rendues avec la véracité d'un dessin d'architecte et fort précieuses par cela même. Il est à noter que le peintre Heim devait, plusieurs années après, reprendre le même sujet dans le tableau qui lui fut commandé pour l'ornementation de la sacristie de l'église royale et qu'il exposa au Salon de 1822 (n° 684 du livret avec une longue note explicative). Peinture curieuse également, mais qui a tellement noirci qu'elle est devenue à peu près invisible.

VI. « *Char funèbre pour la translation du corps de S. M. Louis XVIII à Saint-Denis le 24 septembre 1824. Exécuté d'après les ordres de M. le baron de Laferté sur les projets et dessins de MM. Hitorff et Lecointe, architectes.* »

Dessin à la plume relevé de sépia et d'encre de Chine. H. 0 m. 700, l. 0 m. 550.

Signé : Ch. Chasselat del. 1825.

Le dessin représente le corbillard de cérémonie dans la cour des Tuileries, au moment de son passage sous l'arc-de-triomphe du Carrousel, entouré de dignitaires et d'officiers qui l'escortent.

Comme on le voit par la légende reproduite, Belanger, mort en 1818, eut pour successeurs aux Menus Plaisirs du Roi, deux de ses élèves : J.-Fr. Lecointe (1783-1858) qui avait déjà travaillé avec son maître aux funérailles du Prince de Condé et du Duc de Berry et J. Hittorff (1793-1867) qui était l'inspecteur des services des Menus depuis 1814 et devait diriger conjointement avec son collègue les cérémonies du mariage du Duc de Berry, le baptême du Duc de Bordeaux à Notre-Dame de Paris, et plus tard, les grandes pompes du sacre de Charles X à Reims.

Charles Chasselat (1782-1843), élève de son père miniaturiste et de Vincent, peintre d'histoire, devint le dessinateur des fêtes et cérémonies royales, en même temps probablement que les architectes Hittorff et Lecointe. Au Salon de 1827, il avait exposé la « vue intérieure de l'église de S[t] Denis au moment de l'entrée du cortège des obsèques de Louis XVIII ». Ce dessin à la sépia appartenait à la « direction des fêtes et cérémonies et du mobilier de la couronne » (nouveau titre de l'administration des Menus) nous apprend le livret, et Gabet ajoute dans son *Dictionnaire des artistes de l'école française au* XIX[e] *siècle* (Paris, 1831, in-8), que l'artiste avait fait deux autres dessins pour les obsèques du roi, qui n'ont pas été exposés. L'on peut donc penser que deux autres dessins de l'artiste se retrouveraient peut-être encore au Garde-Meuble.

VII et VIII. — Les deux derniers dessins que nous avons à décrire sont parmi les plus importants par leur intérêt historique et leur valeur documentaire. Ils sont tous deux relatifs au Sacre de Charles X. L'on sait de quel éclat fut entouré cette grande cérémonie. Littérateurs et artistes furent appelés à célébrer l'onction sainte et à glorifier le roi. A côté du grand et pompeux tableau de Gérard (au Musée de Versailles), des estampes qui devaient former le recueil du Sacre (resté inachevé, les dessins conservés au Louvre), l'on devra désormais consulter les aquarelles de Chasselat, qui nous donnent avec la coloration exacte, l'aspect de la décoration théâtrale, fausse et mensongère qui travestit de manière ridicule l'antique cathédrale et contribua à ruiner maintes sculptures aux portails, masqués par ces cartons, ces stucs et ces bois dorés.

VII. « *Sacre de S. M. Charles X dans l'église métropolitaine de Reims le 29 mai 1825. Exécuté*

d'après les ordres de M. le V[te] de La Ferté sur les projets de MM. Hittorff et Lecointe, architectes. »

Plume et aquarelle. H. o m. 905, l. o m. 650.

Signé : Chasselat del. et pinx[t].

La vue est prise du maître-autel sur la nef, toute la belle décoration « troubadour » des architectes est détaillée avec minutie; les piliers disparaissent sous des revêtements de menuiserie, des lustres sont accrochés à la hauteur de la galerie du triforium, des tribunes où se pressent des femmes en toilette de bal remplissent les arcades sur les bas-côtés, au-dessus, s'étalent de vastes toiles sur lesquelles sont peintes des figures de saints et de rois de France, la voûte est revêtue d'une couche de peinture bleue semée de fleurs de lis d'or et les chapiteaux sont peints en jaune (l'église a malheureusement conservé jusqu'à nos jours des traces de cette mutilation).

Le moment choisi par l'artiste est le plus solennel du sacre, quand, après l'intronisation, le roi couronne en tête, le sceptre et la main de justice en ses mains, est conduit en procession au trône édifié sur le jubé auquel donnent accès deux escaliers. Charles X est debout, revêtu de la robe de pourpre semée de fleurs de lis et doublée d'hermine, ayant à sa gauche l'archevêque de Reims, à sa droite le duc d'Angoulême; les acclamations éclatent dans l'assistance tandis que se font entendre les trompettes et les fanfares.

VIII. Même légende qu'au dessin précédent.

Plume et aquarelle. H. o m. 885, l. o m. 645.

Signé à droite : Ch. Chasselat, dessinateur des fêtes et cérémonies R[les], 1830.

C'est après le sacre; le Roi sort de la Cathédrale et se dirige vers son Logis établi au Palais archiépiscopal, en longeant une galerie de bois tendue d'étoffes bleues et blanches ornées de faisceaux d'armes et d'écussons au chiffre royal. A côté du Roi, revêtu des ornements de son sacre, s'avance l'archevêque, puis derrière se presse en cortège la foule des dignitaires. Le portique élevé jusqu'à la hauteur des pignons des portes latérales masque la splendeur de la sculpture gothique, l'édifice est dessiné jusqu'au-dessous de la grande Rose et tout le côté méridional se développe en perspective. Cette partie est traitée avec sécheresse, mais avec exactitude. Sur le parvis, retenus à distance par les soldats de la Maison du Roi, les curieux de tous genres, attirés par le spectacle, poussent des acclamations.

Tels sont les dessins et aquarelles entrés au Musée grâce à l'obligeance de M. Dumonthier, le nouvel administrateur du Mobilier national, qui a compris que la vraie place de pareils documents historiques était à Versailles. Ces dessins compléteront bientôt les peintures groupées dans la salle de la Restauration et n'en formeront point le moindre attrait.

Gaston Brière.

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et dons

MUSÉE DU LOUVRE ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

✻ ✻ ✻ **Legs de M. Charles Drouet.** — On a annoncé et énuméré à plusieurs reprises ces temps-ci les legs contenus dans le testament de M. Charles Drouet au bénéfice des musées nationaux, de la Bibliothèque nationale, du musée des Arts décoratifs et du musée de l'Armée. Nous reviendrons sur cette donation lorsqu'elle aura reçu son effet définitif.

✻ ✻ ✻ **Nouveaux résultats de la mission de Morgan.** — Les résultats de la campagne de fouilles de M. de Morgan en Susiane, en 1907-1908, ont été particulièrement précieux ; plus de 2.000 objets viennent d'arriver au Louvre dans 82 caisses. On remarquera principalement quand l'installation aura pris fin, une statue du roi Manichtousou, une stèle du roi Sargon, d'Agadé, quantité de statues, de statuettes, de cylindres, et enfin plus de mille vases peints remontant au début du premier siècle.

MUSÉE DE VERSAILLES ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

✻ ✻ ✻ **Un portrait de Chateaubriand par Girodet-Trioson.** — A la vente de la collection de M. P.-A. Chéramy, au mois de mai

dernier, le musée s'est rendu acquéreur du portrait de Chateaubriand, par Girodet-Trioson (n° 69 du catalogue).

L'illustre écrivain est représenté à mi-corps, à demi appuyé près d'un tertre de verdure, l'air songeur, la tête nue, les cheveux agités par la brise ; au loin, se profile la silhouette des ruines du Colisée. Le tableau porte la signature en monogramme de Girodet-Trioson et la date : 1811.

Deux portraits de Chateaubriand ont été successivement exposés par l'artiste. Le premier au Salon de 1810 fut simplement désigné au livret par ces mots : N° 373. « *Portrait d'homme méditant sur les ruines de Rome* ». (Cf. l'article de Paul Gautier : *L'élection de Chateaubriand à l'Académie en 1811*, dans la *Revue hebdomadaire* du 23 mai 1908.)

Le second, au Salon de 1814, est indiqué sous le numéro 442 : *Portrait de M. de Chateaubriand, au milieu des ruines de Rome.*

Le portrait que conserva l'auteur du *Génie du Christianisme* et qu'il donna à sa ville natale de Saint-Malo, où il se trouve actuellement, porte au-dessous du monogramme de Girodet la date de 1809. C'est probablement celui qui figure au Salon de l'année suivante. Ce portrait a été plusieurs fois gravé et vulgarisé, particulièrement par une lithographie d'Aubry-Lecomte ; une reproduction orne l'étude de M. de Lescure, publiée dans la « Collection des grands écrivains français », chez Hachette. La peinture acquise pour Versailles semble bien identique à la toile conservée désormais à Saint-Malo ; la confrontation des deux œuvres permettrait seule de juger leur valeur respective. De même que le portrait daté de 1809 a dû figurer au Salon de 1810, celui daté de 1811 paraît être celui du Salon de 1814, puisqu'on ne connaît pas d'autres répliques de la peinture et que la famille n'a pas conservé de portrait de Chateaubriand par Girodet.

Documents & Nouvelles

* * * **Réinstallation des cabinets flamands et hollandais.** — Les petites salles flamandes et hollandaises placées autour de la salle des Rubens qui avaient été fermées pour qu'on y pût apporter quelques transformations et notamment soustraire certaines peintures particulièrement fragiles et précieuses à l'exposition du midi, viennent d'être rouvertes au public.

Les maîtres du XVe et du XVIe siècle ont été transportés au nord, dans les deux dernières salles du côté droit, où ils trouveront une température plus égale et où leur groupement, un peu à l'écart, donne au visiteur une impression plus recueillie. La *salle Van Eyck* notamment, où triomphe la célèbre *Vierge du chancelier Rolin*, est tout à fait significative : certaines peintures sur fond d'or (*Christ et Vierge de douleur*, de l'école de Roger Van der Weyden), jadis placées beaucoup trop haut, complètent très heureusement l'harmonie du fond de la la salle. A noter aussi la reconstitution du petit diptyque de Memling, dont les deux moitiés ont été successivement offertes au Louvre, l'une par Edouard Gatteaux, l'autre par Mme Edouard André.

La salle du XVIe siècle qui portera désormais le nom de *salle Quentin Metsys*, s'est enrichie d'œuvres naguère égarées dans la section allemande : par exemple, le grand retable du maître de la *Mort de la Vierge*, de qui on reconnaît aujourd'hui l'origine anversoise et qu'on a identifié avec Josse van Clève. En outre, des peintures autrefois sacrifiées reparaissent en belle place : tel le *Portrait d'un moine bénédictin*, par Mabuse.

La *salle Antonio Moro* renferme les maîtres qui marquent la fin du XVIe et le début du XVIIe siècles ; autour du grand portraitiste, sont venus se grouper des peintures d'Otto Venius, des Franck, de Steenwyck, de Peter Neeffs, et surtout de Brueghel de Velours.

La salle suivante est consacrée aux œuvres de Teniers et portera son nom : dans ce cadre restreint, ces tableaux, dont le Louvre possède un riche ensemble, sont bien plus à leur avantage qu'ils ne l'étaient jadis dans l'immensité écrasante de la grande galerie ; on y voit aussi les spécimens du talent de Ryckaert, de Gonzalès Coques, de Siberechts et d'autres peintres contemporains d'inspiration analogue.

On s'achemine ainsi chronologiquement vers les trois salles finales consacrées à la collection *La*

Caze, dont la dernière, avec ses peintures flamandes, offrira un utile élément de comparaison.

De l'autre côté, dans les salles autrefois occupées par les primitifs flamands, sont venues se placer les peintures que ces primitifs ont remplacées au nord : ce sont les salles Hals, Cuyp et Steen, par où l'on abordera désormais les autres salles hollandaises du musée. On y trouvera plusieurs œuvres charmantes des petits maîtres hollandais qui n'étaient plus exposées depuis plusieurs années, et on appréciera l'adresse avec laquelle on a cherché ici encore à utiliser les moindres ressources d'un espace assez limité, ainsi que la méthode et le soin qui ont dirigé toute cette réorganisation.

⁂ **A propos du Salon Carré.** — Une lettre publiée dans le *Journal des Débats* du 8 septembre et reproduite par le *Journal des Arts* se plaint de la dispersion « sacrilège » des trésors du Salon Carré, dans les diverses salles du Musée. Il y a bien une dizaine d'années que l'on a commencé à répartir dans les diverses salles les œuvres jadis réunies en manière de « morceaux choisis » dans le Salon Carré. On a renoncé un peu partout à ces réunions arbitraires qui ont fait jadis la gloire de la Tribune des Offices ou du Salon d'Isabelle au Prado, et où les chefs-d'œuvre disparates entassés se heurtent et se nuisent inutilement. Il est bien peu probable que l'on revienne de longtemps sur ces mesures très logiques, très conformes au désir général du public moderne de trouver dans nos musées des séries méthodiquement classées... sans compter que la présentation des chefs-d'œuvre de petite dimension dans ce glorieux et obscur Salon Carré était lamentable.

⁂ **Société des Amis de Versailles.** — La Société ayant appris qu'un certain nombre de satisfactions seraient prochainement données à ses vœux par l'administration, notamment qu'un crédit de 110.000 francs serait inscrit au budget de 1909, pour la réfection dans le parc des charmilles et des treillages, et que le nombre des gardiens serait augmenté, a décidé de mettre à la disposition de l'architecte ou du conservateur, la somme nécessaire au nettoyage et à la mise en état des statues et des vases du parc, souillés d'inscriptions.

Comme conséquence de cette mesure, il sera demandé au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts d'intervenir auprès du garde des sceaux pour qu'à l'avenir, les auteurs de nouvelles inscriptions soient poursuivis et condamnés comme coupables de dégradations de monuments publics.

LA CONSTITUTION DE LA SALLE PUGET

au musée de Marseille

(PLANCHE XV)

La salle consacrée aux œuvres de Puget, originaux et reproductions, qui a été rouverte après de notables compléments, au musée de Marseille, au mois d'avril dernier, et vient d'être inaugurée solennellement depuis peu, est une des plus heureuses et des plus intelligentes créations qui aient enrichi depuis longtemps nos musées de province.

Nul n'ignore les difficultés considérables qui se rencontrent dans notre pays, en dehors des difficultés matérielles d'installation, pour la constitution de galeries provinciales intéressantes : centralisation ancienne des fonds d'œuvres d'art, médiocrité en général des distributions décentralisatrices d'autrefois, banalité et insignifiance, sauf exception, des envois d'Etat d'aujourd'hui, rareté ou pauvreté des collections locales faisant retour aux dépôts régionaux, faiblesse des ressources disponibles pour des acquisitions directes, etc., etc.

La réunion de l'œuvre d'un artiste éminent dont la personnalité est liée à l'histoire même du pays qui lui a donné naissance ou qui l'a vu à l'œuvre, réunion impossible quelque favorables que soient les conditions dans lesquelles on opère, si l'on s'attaque aux originaux, réunion relativement facile, au contraire, et conservant un intérêt considérable, surtout pour un sculpteur, si l'on supplée par des reproductions aux originaux



Salle Puget,
au Musée de Marseille.

dispersés, est un élément d'intérêt qui est loin d'être à négliger pour les musées de province ; dans certains cas même, cette réunion pourrait en devenir presque le principal attrait. Un musée, même riche, comme celui de Dijon, s'honore et s'accroît singulièrement de la réunion des œuvres de Rude. Marseille, qui est loin d'avoir les mêmes ressources anciennes, qui conservait cependant, dispersés, plusieurs morceaux intéressants de l'œuvre de Puget, Marseille qui avait vu naître, travailler et mourir le plus original de nos sculpteurs du XVII[e] siècle, lui devait bien cet hommage, plus efficace pour sa gloire qu'une banale statue dressée en quelque carrefour, fût-ce sur la Cannebière !

Philippe Auquier, conservateur du musée des Beaux-Arts, qui vient de mourir à la fleur de l'âge, fut l'artisan le plus ardent et le plus utile de cette œuvre. Nommé à la conservation du musée des Beaux-Arts, en 1896, après avoir appartenu quelque temps à la presse parisienne : il avait pour ses débuts servi de secrétaire au jury nommé par le Comité du monument Puget et participé activement en cette qualité à l'érection tardive de ce monument, demandé il y a plus de vingt ans, mis au concours en 1896-97 et inauguré seulement en 1906. Mais il avait eu le sentiment, dès ce moment, que cet hommage, pour solennel qu'il fût, était insuffisant, et dès 1898, il réclamait la création au musée d'une salle Puget. Le rapport qu'il adressait alors à l'administration municipale, et qu'il a publié depuis (1), serait à citer presque entièrement ici.

« Le musée des Beaux-Arts, écrivait-il en 1898, compte en œuvres de Puget ou qui lui sont attribuées — et outre des moulages exécutés d'après six sculptures du maître — vingt-et-un numéros se décomposant ainsi :

Peintures, 6 ; sculptures, 5 ; dessins, 10.

De plus, la ville possède encore de Puget quatre sculptures conservées au musée d'archéologie...

J'ai l'honneur, Monsieur le Maire, de solliciter les ordres nécessaires à la réunion de ces différentes œuvres dans une salle du Palais de Longchamps, salle qui désormais serait plus spécialement consacrée à Puget et à ses élèves.

Dispersées à l'heure actuelle, ces œuvres, pourtant si précieuses et si propices à l'étude de l'art, sont loin de présenter l'intérêt qu'elles offriraient réunies. Groupées, au contraire, elles permettraient au public de mieux connaître, et partant, de mieux apprécier le génie de Puget.

L'aménagement au musée de la salle projetée aurait de plus un autre avantage. Il constituerait, en quelque sorte, un hommage public au grand artiste marseillais, et cette marque d'intérêt émanant de l'administration municipale serait accueillie, j'en ai le ferme espoir, avec la plus grande faveur, aussi bien dans le monde des artistes que parmi les amateurs.

Pour établir le devis des dépenses que l'aménagement proposé ici provoquerait, le devis s'élève à *neuf cents francs* environ, somme de bien peu d'importance si l'on veut bien considérer qu'elle comprend tous les frais de déplacement, de transport et d'exposition des œuvres à réunir, mais encore les dépenses à faire pour le remaniement forcé de notre galerie de sculptures. »

On ne saurait mieux préciser le but de ces réunions d'œuvres qui coûteraient généralement beaucoup moins à établir que ne coûterait à acheter la plus insignifiante toile moderne, beaucoup moins que le moindre buste vain à ériger en marbre ou en bronze.

La salle Puget fut ouverte en juin 1899. Des dons vinrent l'accroître immédiatement et montrer que les amateurs marseillais en comprenaient l'intérêt. Mais aucun ne fut plus sensible et plus généreux que celui de la collection Emile Ricard, qui vint, en 1906, ajouter à l'ensemble déjà réuni un nombre considérable de peintures, de dessins, d'esquisses et même de sculptures de Puget ou de son école (1).

A l'occasion de l'Exposition de 1900, Philippe Auquier, qui collabora à l'organisation des différentes expositions rétrospectives parisiennes, avait essayé de faire aboutir à Paris le plan d'une grandiose rétrospective de l'œuvre de Puget, dont le résultat pratique eût été de constituer définitivement ensuite le musée rêvé à Marseille. L'idée échoua, mais l'année suivante, Auquier obtenait,

(1) Philippe Auquier, *Pierre Puget, son œuvre à Marseille*, 1908. Pièces justificatives, n° IV.

(1) Nous avons en son temps signalé dans *Musées et Monuments*, cette libéralité au sujet de laquelle Ph. Auquier nous avait donné un remarquable article.

dans de très bonnes conditions de l'administration des Beaux-Arts le moulage de l'*Alexandre et Diogène* du Louvre. Il continuait, du reste, par ses études et ses travaux, à mettre en honneur et en lumière l'œuvre et la biographie de son héros. Une excellente petite monographie de la collection des *Grands Artistes* (1), esquisse d'un livre qui ne s'écrira pas, hélas, au moins de sa plume, venait, en 1904, remplacer le livre vieilli de Léon Lagrange. En 1906, un bel album (2) nous révélait l'ensemble des études et des croquis de *Puget, décorateur naval et mariniste.* D'autres publications se préparaient sur Puget sculpteur, peintre, architecte et ingénieur.

Entre temps, Auquier avait organisé, en 1906, l'exposition d'art provençal de l'Exposition coloniale de Marseille où quelques morceaux peu connus attribués à Puget firent leur apparition, et une heureuse idée, qu'il nourrissait depuis longtemps, arrivait à bien par suite de la visite à cette exposition d'un groupe de journalistes génois.

Les autorisations nécessaires obtenues grâce à l'intervention des représentants du grand port italien, la ville de Marseille inscrivait, en 1907, à son budget, la somme nécessaire au moulage des quatre principales œuvres de Puget, conservées à Gênes, le *Saint Sébastien* et le *Saint Ambroise* de l'église Sainte-Marie de Carignan, la *Conception de la Vierge Marie* de l'Albergo dei Poveri et la *Vierge,* moins connue encore, de l'oratoire de Saint-Philippe de Néri. Ces derniers accroissements principalement donnèrent au *Musée Puget* un intérêt exceptionnel en groupant des œuvres conservées à l'étranger, peu connues et rarement reproduites, à côté des monuments célèbres, tels que le *Milon,* le *Diogène,* ou les *Cariatides* de Toulon. Des lacunes s'y trouvent encore, comblées seulement par des photographies, que le zèle de Ph. Auquier déplorait et qu'il serait arrivé à faire disparaître à force de persévérance. Le *Persée* et l'*Hercule* du Louvre manquent à la réunion. L'*Hercule,* de Rouen, n'est représenté que par un moulage de la tête, donné par M. Lebreton. Mais c'est peu de chose en comparaison de ce qui se trouve déjà réalisé, et le pauvre Auquier pouvait être fier de l'œuvre à laquelle il avait consacré tant d'"initiative entraînante, de patience et de ténacité et qu'il résumait, il y a quelques mois, dans le petit catalogue illustré que nous avons déjà cité.

Le curieux bas-relief de Saint-Charles-Borromée dont l'original est à Marseille, à l'Intendance sanitaire, n'est là qu'en moulage. Auquier, à notre connaissance, ne le réclamait pas. Il respectait sans doute les convenances et les traditions locales. De plus loin que lui, ne pouvons-nous exprimer le souhait logique que l'on mette un jour dans le bureau du vieux Port le moulage qui suffirait à y représenter le souvenir de l'œuvre (celle-ci du reste, ne fut pas faite pour cet endroit et n'y vint que par occasion en 1730), et que l'on fasse rentrer au Musée le marbre qui est admirable d'exécution et de matière, et dont la qualité fait oublier presque la composition tumultueuse de cette scène de miracle à la Rubens? On l'aperçoit dans notre planche, sur le mur de droite de la salle, au-dessous de la *Conception* de l'hôpital de Gênes.

Au fond de la salle apparaît le grandiose *Saint Sébastien,* une étude de nu dramatisé, presque digne d'être mis en parallèle avec le *Milon* lui-même, qui trône au milieu. Le *Saint Ambroise* qui lui fait pendant est d'un italianisme exaspéré de même que les *Vierges* tourmentées que nous avons mentionnées tout à l'heure. Mais combien instructives sont ces œuvres plus qu'à demi italiennes, de même que les peintures et les dessins du maître, pour comprendre la formation de son génie et les qualités particulières de son art ! Le *Milon* et le *Persée* du Louvre détonent au milieu des créations pondérées de Girardon et de Coysevox : des accents de génie surhumain s'y révèlent qui inclinent à faire supposer à leur inventeur une originalité de toute pièce, une puissance créatrice et formidable. Mais l'ensemble des œuvres réunies à Marseille permet de le rapprocher de son véritable milieu, de l'expliquer, nous ne disons pas de le réduire à sa mesure, car le génie subsiste certes formidable et déconcertant, mais de le faire comprendre historiquement, ce qui est, au fond, le but dernier des musées comme des histoires de l'art.

Paul VITRY.

(1) Paris, Laurens, éditeur.

(2) Paris, D.-A. Longuet, éditeur.

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊

❊ ❊ ❊ **Cabinet des Médailles.** — Au don que nous avons annoncé récemment, la veuve de M. Valton, dont la collection est venue enrichir nos collections numismatiques, vient d'ajouter cinq pièces nouvelles d'une grande valeur : deux petits bustes archaïques en bronze, deux en terre cuite et une tête égyptienne en pierre tendre. La collection Valton, ainsi complétée, sera exposée prochainement rue Richelieu ; nous y reviendrons du reste ici.

MUSÉE GALLIERA ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊

On a consacré cette saison, la grande salle du Musée Galliera, à une exposition temporaire de la *parure précieuse de la femme,* qui comprend de jolis ensembles de bijoux de nos artistes les plus en renom, des collections d'éventails, de dentelles, etc.

BIBLIOTHÈQUE LEPELLETIER-SAINT-FARGEAU ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊

On a pu voir, pendant tous ces derniers mois, une très agréable et très instructive exposition de pièces relatives à *Paris au temps des romantiques,* organisée dans les locaux de la bibliothèque municipale Lepelletier-Saint-Fargeau, par M. Marcel Poète et ses collaborateurs. Des conférences soulignaient le caractère d'enseignement de cette manifestation ; mais elle avait surtout comme celles de la Bibliothèque nationale, le très grand avantage de faire connaitre au grand public les pièces précieuses contenues dans les cartons qui s'ouvrent d'ordinaire pour les seuls travailleurs, et de faire sortir aussi des portefeuilles des amateurs des exemplaires de choix de certaines gravures ou des dessins originaux qui pour un temps complètent heureusement les collections officielles et viendront peut-être s'y joindre un jour définitivement.

MUSÉE DE TROYES ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊

On a annoncé l'entrée au musée de Troyes d'un tableau de M. Julien Le Blant, envoyé par l'Etat, représentant le *Combat de Fère-Champenoise* (1814), exposé au Salon de 1886, et d'un autre tableau de M. Eugène Bourgeois, du salon de cette année, représentant les *Ruines d'un vieux château* et donné par M. le baron Edmond de Rothschild.

MUSÉE DE BOURGES ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊

Un judicieux article, paru dans l'*Indépendant du Cher,* du mois de juillet dernier, indique pour l'utilisation et la conservation d'un des plus beaux et des plus complets édifices civils que nous ait laissés le moyen âge, la maison de Jacques Cœur, un projet tout à fait rationnel que nous enregistrons et appuyons ici avec le plus grand plaisir. Les tribunaux qu'on y a installés, tant bien que mal, y sont fort mal logés et les locaux devenus vacants du séminaire leur offriraient un abri beaucoup plus convenable. Sans pousser à l'extrême le goût de la restauration, on peut espérer que leur départ et celui de leurs hideuses boiseries permettrait de retrouver presque intactes les grandes salles de l'hôtel.

On propose de remeubler les divers appartements de l'hôtel de meubles originaux ou, à défaut, de copies, d'y placer des documents sur le costume, les mœurs, la vie ancienne du Berry, de les animer de « scènes reconstituées » ; tout cela, à condition d'être fait avec mesure et prudence, et de négliger les « reconstitutions » un peu théâtrales, est un fort beau programme. On pourrait surtout se servir de ces locaux pour désencombrer les salles trop pleines de l'hôtel Cujas, qui sert actuellement de musée. Certaines galeries de l'hôtel Jacques-Cœur, avec leurs amples développements et leur belle lumière, pourraient même servir de musée de peinture, à condition que l'on ne cherche pas à y entasser les odieuses grandes machines que l'Etat dispense ordinairement aux musées de province.

L'auteur de l'article imagine, pour réaliser ce programme, tous les auxiliaires possibles ; l'Etat d'abord, la ville, les sociétés locales ensuite, une société à former des *Amis de la Maison de Jacques-Cœur,* un Mécène enfin. Souhaitons que ce concours devienne effectif ; souhaitons aussi qu'aucun zèle intempestif ne défigure jamais, par des travaux arbitraires, cette exquise maison de Jacques-Cœur qui, à tout prendre, est déjà fort bien comme elle est.

PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

La Sculpture de la Renaissance française. Album in-8 de 20 planches avec Introduction et notices, par Paul VITRY. Librairie centrale d'art et d'architecture.

Cet album, d'un prix modique, continue la série de ceux qu'a commencé à publier la Librairie centrale d'art et d'architecture sur les diverses séries de nos musées nationaux. Deux ont déjà paru sur la Peinture au Louvre et quatre sur la Peinture et la Sculpture au Luxembourg. En ce qui concerne la Sculpture moderne au Louvre, on a annoncé la publication de six fascicules de ce type qui donneront, logiquement classées, les pièces essentielles du département, moyen âge, renaissance française, renaissance italienne, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. Celui-ci contient dans ses vingt excellentes reproductions directes soigneusement tirées les chefs-d'œuvres de Michel Colombe, de Jean Goujon et de Germain Pilon réunis au Louvre dans un ensemble unique et qui n'a son équivalent nulle part. Des notices précises et documentaires sont placées à côté des œuvres reproduites.

La *Gazette des Beaux-Arts* du mois d'août dernier publie un savant et précieux article de M. Henri CLOUZOT sur les *Portraits de Rabelais.* L'auteur, qui est un des plus ardents et des plus avisés parmi les membres de la Société des Etudes Rabelaisiennes, que dirige avec tant de compétence et d'activité M. Abel Lefranc, y étudie toutes les images dessinées, gravées ou peintes que la postérité a fabriquées du père de Pantagruel. Aucune, en effet, ne parait dater du vivant de Rabelais, ni même de son siècle. C'est au XVIIe et au XVIIIe siècle que se sont multipliés, innombrables et fantaisistes, les portraits en question. M. Clouzot les rattache à deux types : celui de « Rabelais-docteur », figure grave et digne, quoique pétillante d'esprit et de bonne humeur, et celui du « joyeux curé de Meudon », moine débraillé et goguenard, invention du XVIIIe siècle, qu'il rejette absolument. A ce dernier type se rattachent, outre un petit tableau du *Musée de Versailles* (n° 3166), les portraits du *Musée d'Orléans,* des châteaux de Glatigny et de Gâprie, ainsi qu'un crayon du *Musée Condé,* dessiné par Lagneau, et où Lenoir a prétendu reconnaître Rabelais, sans raison aucune. Un Rabelais du *Musée d'Alençon* ne ressemble à rien de connu. Par contre, il semble que l'on puisse entrevoir, derrière les peintures du *Musée de Châteauroux,* du *Musée de Versailles* (n° 4026), de la *Faculté de Montpellier,* du *Musée de la Société archéologique de Tours,* la transcription d'un portrait véridique datant du XVIe siècle, dont se seraient inspirés aussi les graveurs Léonard Gaultier (1601) et Michel Lasne (1626). On voit combien de renseignements sont à retenir de ce travail si documenté pour l'étude critique du nombre de nos collections provinciales, et combien il est prudent de le consulter avant de *découvrir* de nouveaux portraits de Rabelais.

ÉCOLE DU LOUVRE

⁂ Le 8 juillet dernier, M. Georges RÉMOND a soutenu, devant un jury composé de MM. *Homolle,* directeur des musées nationaux, *Lafenestre,* conservateur honoraire, *Leprieur* et *S. Reinach,* conservateurs, une thèse sur PIERO DELLA FRANCESCA, qui lui a valu le titre d'élève diplômé de l'Ecole.

⁂ Les *Notes d'art et d'archéologie* commencent dans leur numéro de juillet-août 1908, la publication du mémoire présenté en mai 1901 par Mlle Louise Paschoud sur l'*Influence de Martin Schongauer et d'Albert Dürer sur les artistes suisses de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècles.*

⁂ Nous donnerons dans notre prochain numéro le programme des cours de l'année 1908-1909, qui reprendront au mois de décembre prochain.

Imprimerie coop. ouvr., Villeneuve-St-Georges (S.-et-O.) — *Le Gérant : E. DUQUENOY*

Bulletin des Musées de France

PORTRAIT DE VIEILLE FEMME, par Hans MEMLING
Acquisition récente du Musée du Louvre

(PLANCHE XVI)

Dans la série relativement réduite des Primitifs flamands du Louvre, qui vient d'être récemment réorganisée et réinstallée dans deux petites salles, le magnifique *Portrait de vieille femme,* par Memling, nouvellement acquis, dont la reproduction accompagne ces lignes, est destiné à occuper une place de choix.

L'œuvre ne compte pas seulement parmi les plus précieuses et les plus rares du maître, marquée au plus haut point de son estampille, et atteignant pourtant, dans la note habituelle, à une délicatesse et un raffinement subtil d'exécution, autant qu'à une profondeur de pénétration morale, qui la rendent entre toutes attachante. Elle a, de plus, un prix particulier pour un musée qui, bien que possédant un certain nombre de peintures flamandes remarquables des XVe et XVIe siècles, et ayant même la bonne fortune de représenter déjà excellemment Memling comme peintre religieux, par quatre ou cinq échantillons parfaits de sa manière, ne saurait, toutefois, rivaliser ici d'ensemble, ni pour le nombre, ni pour l'importance des œuvres, soit avec Londres, soit surtout avec Berlin, qui s'est justement attaché depuis des années et s'applique encore tous les jours à développer méthodiquement cette série dans des conditions exceptionnellement heureuses. Le Louvre sur ce point (il faut bien le reconnaître) est singulièrement pauvre en comparaison ; et, s'il peut offrir dans l'image du chancelier Rolin adorant la Vierge, par Jan van Eyck, un des plus admirables exemples de l'extraordinaire maîtrise, dont témoignèrent au XVe siècle, comme portraitistes, les peintres flamands, et que confirmeraient, de leur côté, les excellents portraits de donateurs figurant, soit dans le Memling Duchâtel, soit dans telles autres œuvres de Gérard David ou de son groupe, tout portrait isolé de cette époque, conçu et exécuté pour lui-même, presque à la façon des modernes, y faisait jusqu'ici à peu près complètement défaut. C'est donc une lacune à tous égards importante que la nouvelle œuvre de Memling, adjointe aux richesses de notre grand musée, est appelée à combler. On ne saurait, à ce titre, trop joyeusement la fêter.

Ce beau tableau, qu'on est en droit de qualifier de chef-d'œuvre, jouit, d'ailleurs, dans l'histoire de l'art, d'une très légitime réputation. C'est surtout depuis l'exposition des Primitifs flamands, où il figura à Bruges en 1902 (n° 71 du Catalogue), qu'il a été le point de mire de convoitises et d'admirations multiples. Il avait auparavant mené une vie obscure et sans gloire, à peine connu de quelques spécialistes, soit dans la collection Meazza, vendue à Milan en 1884, soit dans celles de MM. Warneck et L. Nardus, qui l'ont par la suite successivement possédé. L'éclatante manifestation en l'honneur de l'art flamand, dont Bruges fut alors le théâtre, le mit définitivement en vedette. Pour la plupart des visiteurs, ce fut une révélation que l'apparition inattendue de cette œuvre, jusqu'alors à peu près ignorée, et qui, dans une occasion aussi exceptionnelle, parmi les chefs-d'œuvre de Memling réunis de tous les coins du monde, tint si admirablement sa place. On aurait pu difficilement concevoir pierre de touche plus sûre, pour constater l'excellence d'un tableau, qui marcha de pair avec les plus parfaits de la série. Aussi est-ce à l'envi que les critiques le célébrèrent dans toutes les langues et dans tous les pays. Des savants aussi autorisés que MM. G. Hulin, Hymans, Weale, Hugo von Tschudi, Friedlaen-

der, etc., lui vouèrent, entre autres, leur tribut d'hommages. C'est en termes excellents que M. Hulin, dans son précieux *Catalogue critique de l'Exposition* (p. 17), le vanta, notamment, comme « un des chefs-d'œuvre du maître, montrant son art dans tout ce qu'il a de plus intime et de plus personnel, de plus indépendant de l'influence de Rogier van der Weyden ». L'œuvre fut choisie entre toutes par la *Gazette des Beaux-Arts,* pour annoncer aux souscripteurs la publication en fascicule séparé des érudits commentaires de M. Hymans, et M. Friedlaender, en l'accueillant dans le magnifique ouvrage consacré aux pièces maîtresses de l'exposition (*Meisterwerke der niederlandischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902 ;* Munich, F. Bruckmann, 1903, in-fol., pl. 28), acheva de lui donner en quelque sorte la dernière consécration.

On sait que cette œuvre est le volet droit d'un diptyque, dont le pendant, un *Portrait de vieillard,* de dimensions identiques, et disposé de même, en buste, devant un mur bas, au delà duquel se continue le même fond de paysage, a été acquis en 1896 par le musée de Berlin. Deux colonnes toutes pareilles, de porphyre brun rougeâtre, à base grise, reposant identiquement sur le mur à droite et à gauche, derrière les personnages, à l'extrême limite de l'un et l'autre panneau, encadrent symétriquement l'horizon, comme pour unir encore plus étroitement les deux images. Dès 1899, M. L. Kaemmerer, dans son excellent livre sur Memling (p. 20 et 21), avait eu l'heureuse pensée de reconstituer sur le papier cet ensemble, en plaçant les portraits face à face. Le musée de Berlin, par un rare privilège, a même pu en ces deux dernières années le restituer à peu près complètement de fait, grâce au prêt du *Portrait de vieille femme* temporairement consenti par le collectionneur, M. L. Nardus, et qui remit de nouveau en présence les deux époux. Ce fut une occasion unique de faire de l'une à l'autre image d'utiles comparaisons, et qui ne furent certes pas au désavantage du morceau nouvellement acquis par le Louvre. Il est bon de s'en souvenir, maintenant que le sort, qui avait désuni le vieux couple, a terminé son œuvre et fixé définitivement la vie indépendante du mari et de la femme au profit de deux grands musées.

Memling, malgré ses attaches et son éducation flamande, eut sa note à part, dans le portrait aussi bien que dans la peinture religieuse de son temps. Il y apporta une certaine délicatesse sentimentale et comme une subtilité de tendresse, qui tiennent pour beaucoup à son origine germanique. Le rêveur d'outre-Rhin subsista toujours plus ou moins en lui jusque dans l'élève docile du vigoureux réalisme des Flandres et dans l'adaptateur ingénieux des formules de son maître Van der Weyden. C'est ce qui donne à ses portraits un charme tout spécial, par la finesse d'enveloppe ou l'intensité du sentiment. Rarement il s'est montré plus souple exécutant, plus exquis virtuose de la lumière et de la couleur, et en même temps plus profond observateur de la vie intime du modèle, que dans cette admirable effigie de vieille femme, dont il n'a pas seulement fixé les traits, mais pénétré l'âme même.

Tout y est indiqué comme en se jouant, sans appuyer, sans insistance, et pourtant avec un relief saisissant. Plus d'un moderne pourrait envier la fraîcheur lumineuse avec laquelle se détachent les chairs rosées du visage ou du cou, sous les blancs éclatants de la chemisette de mousseline transparente et surtout de ce haut hennin, dont les pans retombent moelleusement, en plis légers, sur les épaules. Rien n'en saurait exprimer les fines délicatesses et les nuances ténues, d'un raffinement à la fois ingénu et subtil. Le rouge vif de la ceinture et la douceur veloutée du large parement de fourrure grise, qui borde la robe noirâtre, sont un complément d'harmonie, dans le même parti pris de clarté. Et, quant à la physionomie et à l'expression même, c'est avec la plus étonnante acuité que Memling les a senties et rendues. Il se surpasse ici lui-même et marche de pair avec les plus grands, par un art qui tient véritablement du prodige. Même à côté d'un chef-d'œuvre, tel que le *Portrait de sa femme,* par Jan van Eyck, à l'académie de Bruges, une telle œuvre, en sa manière propre, garderait encore sa valeur et son prix. On ne saurait oublier, une fois qu'on l'a vue, l'émouvant caractère de cette image de vieille femme, qui, sous l'usure et les rides de l'âge, flétrissant les paupières ou décolorant les lèvres minces, garde, avec un mélange de mélancolie résignée, revenue de bien des choses et guérie sans doute de plus d'une illusion, un fond si solidement résistant de robuste et calme énergie. C'est donc à très juste titre que le Louvre peut s'enorgueillir de l'avoir conquise et de la compter désormais parmi ses trésors.

Paul Leprieur

LE MUSÉE DU MOBILIER NATIONAL

La très heureuse rentrée, au musée du Louvre, du célèbre bureau dit « de Colbert », que nous annonçons d'autre part, et les paroles d'heureux augure prononcées presque au même moment à la Chambre pendant la discussion du budget des Beaux-Arts ont rappelé l'attention sur cette question du mobilier national dispersé jadis entre le garde-meuble et divers locaux officiels et qui va pouvoir bientôt être enfin réuni au Louvre dans presque toutes ses pièces essentielles.

Cette réunion ne fera, il est bon de le rappeler ici, que rétablir ce que la révolution avait institué en principe lors de la création du *Museum central des Arts* en 1792-1793. Parmi les différentes sources où celui-ci s'était alimenté, figurait en première ligne l'ancien garde-meuble de la couronne, dont l'inventaire avait été dressé en 1791 par ordre de l'Assemblée nationale et dont les principales pièces avaient été dans la suite soustraites avec un discernement très intelligent aux ventes révolutionnaires.

C'est sous le Consulat que la dilapidation commença. Bonaparte et Joséphine se meublèrent aux dépens de l'ancien garde-meuble déposé au Louvre. Après les Tuileries, on regarnit Saint-Cloud, puis ce fut le tour des hôtels des ministères. La restauration continua l'œuvre de l'empire; le gouvernement de Louis-Philippe et celui de Napoléon III suivirent les mêmes errements. Seuls, de très rares morceaux, comme le bureau de Louis XV, étaient demeurés au Louvre. Le garde-meuble national reconstitué formait et forme encore une réserve destinée à meubler suivant les circonstances les divers palais nationaux. Pourtant, les plus belles pièces étaient réunies en un musée mal présenté, éloigné et peu fréquenté : celui-ci fut supprimé par décret de janvier 1901 et transporté au Louvre. Il y manquait un certain nombre de belles pièces déposées ici et là par affectation arbitraire, notons-le bien, et non par possession historique.

Depuis lors, on sait que d'importantes rentrées se sont effectuées grâce à l'activité patiente, ingénieuse à profiter de toutes les bonnes volontés et de toutes les bonnes occasions, de l'administration des musées, secondée par l'appui de la direction, puis du sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts. Nous n'en saurions donner ici la liste complète que l'on trouvera quelque jour dans le catalogue qui ne manquera pas d'être dressé de ces admirables séries. Mais on se rappelle le retour, fêté par tous les amateurs, de telle console en bois doré du ministère de l'Intérieur, de tel vase de Chine garni de bronze de l'Elysée, de tel paravent en savonnerie des Travaux publics, de telle table des Invalides. Le bureau de Choiseul, garni de laque et de bronze, cédé par le ministère de la Justice, le bureau de Colbert, travail de Charles-André Boulle que vient d'abandonner celui de la Marine, sont parmi les plus précieuses conquêtes de cette longue campagne qui n'est pas du reste encore tout à fait close.

Emile Molinier avait publié à plusieurs reprises la liste des revendications qu'il poursuivait avec tant d'ardeur. M. G. Migeon, qui les a continuées après lui et en grande partie déjà fait aboutir, publiait encore récemment dans *les Arts* (mai 1908) une liste de meubles que le Louvre « pourrait recueillir ». Ces seuls mots, placés par lui en tête de son article, disent assez la politique prudente et l'aménité efficace du successeur d'Emile Molinier.

Parmi ces meubles, figurait en première ligne, avec la belle horloge de Boulle de l'Imprimerie nationale, plusieurs tables ou bureaux des Archives parmi lesquels on annonce justement que la plus importante, un meuble de Boulle qui forme l'exacte contre-partie du bureau de Colbert, va également ces jours-ci rentrer au bercail.

N'oublions pas enfin de signaler parmi les secours les plus précieux qui ont fait aboutir cette série d'opérations, surtout les dernières, l'aide apportée par la Société des Amis du Louvre, qui a offert, sous forme de copies soigneusement exécutées, la monnaie d'échange par laquelle ont pu être satisfaits les anciens détenteurs de ce précieux mobilier historique. La caisse des musées aurait cru déroger en soldant ces dépenses légitimes. Les Amis du Louvre ont prouvé par là une fois de plus leur intelligente et dévouée collaboration aux vrais intérêts du musée. P. V.

LA COLLECTION ARMAND-VALTON au Cabinet des Médailles

(Planche XVII)

Grâce à la générosité de Mme Prosper Valton, les riches collections d'objets d'art, de monnaies antiques, de médailles et plaquettes de la renaissance, recueillies par Alfred Armand et Prosper Valton, viennent d'entrer au cabinet des médailles. Ainsi est réalisée la volonté que P. Valton avait très discrètement, quoique fréquemment et nettement manifestée à plusieurs de ses amis, de mettre un jour, à la disposition de tous, ces collections qu'il se faisait une joie de communiquer aux vrais travailleurs.

Je ne dirai rien de l'admirable réunion de dessins offerte à l'école des Beaux-Arts, parmi lesquels il en est une cinquantaine de tout premier ordre, et qui se peuvent comparer aux plus beaux de notre musée du Louvre. Je ne parlerai pas non plus des 200 portefeuilles de gravures, dessins et photographies déjà légués par Armand au cabinet des estampes de la bibliothèque nationale. Je ne donnerai ici qu'un très rapide aperçu des richesses que le cabinet de France vient de recevoir.

Pourquoi, dira-t-on peut-être, donner à cette collection le double nom d'Armand-Valton, puisque tout cet ensemble a été offert à la bibliothèque nationale par Mme Valton, fidèle exécutrice d'intentions qu'elle connaissait mieux que personne ? D'abord, parce que tel est le désir exprimé par la donatrice. Un jour, je le sais, P. Valton, par un sentiment de modestie exagérée, avait parlé de ne donner plus tard à ses collections que le nom de son ami Armand. Mais il ne pouvait en être ainsi, c'eût été méconnaître la réalité des faits : la suite des médailles et plaquettes de la renaissance avait bien été commencée par Alfred Armand, l'aîné de Valton ; mais celui-ci, après l'avoir reçue à titre de légataire universel, l'avait augmentée par l'apport de la sienne et complétée sans arrêt jusqu'à sa mort. Quant à la suite des monnaies antiques, elle a été formée pièce à pièce et par Valton seul. Les objets d'art ont été acquis peu à peu par l'un et l'autre des deux amis.

L'ensemble des richesses qui viennent d'entrer au cabinet de France se divise donc en trois séries : 1° objets d'art, antiques et modernes ; 2° monnaies antiques ; 3° plaquettes, monnaies et médailles de la renaissance, auprès desquelles viennent se grouper quelques livres très utiles pour l'étude des artistes de la renaissance, tel le *Litta*, indispensable à ceux qui ont à se retrouver dans le dédale des généalogies princières de l'Italie.

Cette dernière série, disposée dans le même ordre que l'ouvrage d'Armand sur *les Médailleurs* italiens des XVe et XVIe siècles, se compose d'abord d'originaux, dont un grand nombre sont d'une admirable conservation ou d'une rareté insigne, ensuite de surmoulés en métal et de moulages en plâtre. Cet ensemble, le plus complet qui existe pour l'étude de la médaille italienne, a servi à la composition du livre d'Armand, qui est en quelque sorte classique. Dès maintenant, les travailleurs peuvent avoir communication de ces inestimables trésors, qu'ils doivent, je le répète, à la libéralité de Mme Valton.

Cette généreuse donatrice a voulu se dépouiller définitivement de toutes ces richesses qui étaient devenues siennes et qu'elle aimait, n'ayant qu'une chose à cœur, réaliser sans retard un désir qu'elle tenait pour sacré. C'est ainsi qu'elle s'est associée de la façon la plus complète à une pensée d'outre-tombe, et qu'elle a droit à la reconnaissance publique. Elle nous en voudra bien sûrement de l'avoir dévoilée, elle qui désirerait que sa main gauche ignorât ce que sa droite a donné. Mais peut-on feindre de ne pas connaître ce noble geste et ce détachement volontaire, et ne pas le signaler à la reconnaissance de tous ? Car enfin le nom de Mme Valton mérite de prendre rang parmi ceux des bienfaiteurs insignes de notre Bibliothèque nationale : les Luynes, les Oppermann, les Pauvert de la Chapelle, qui, eux aussi, voulurent se dépouiller de leur vivant au profit de la France.

J'aurais désiré, pour faire apprécier cette donation, signaler quelques-unes des pièces les plus importantes ; la place qui m'est concédée aujourd'hui ne me permet même pas de citer les plus remarquables d'entre elles.

Les objets d'art sont peu nombreux, il est vrai, mais choisis avec un discernement impeccable. Il y a là quelques bronzes antiques qui sont de vrais bijoux, d'une patine exquise et d'une finesse étonnante, qui suffisent à donner une idée du goût de ceux qui les ont acquis.



Médailles de Cristoforo da Geremia
Collection ARMAND-VALTON
(Cabinet des Médailles)

Les 1.500 monnaies antiques ont été choisies une à une, et les bons exemplaires sans cesse remplacés par de plus parfaits. A l'époque de Mionnet, une pièce antique était considérée comme un simple document, à l'instar d'un acte de l'état civil ou d'un contrat notarié. Pouvait-on identifier le type, déchiffrer la légende, on pensait assez peu à la beauté du style ou à la conservation. Maintenant, on comprend mieux toute l'importance de la numismatique pour l'étude de l'archéologie et de l'histoire de l'art, et les collectionneurs se préoccupent chaque jour davantage du bel état des pièces. En cela, ils ont pleinement raison, et il ne faut cesser de le répéter : pour l'artiste, pour l'archéologue, pour l'historien d'art, parmi tous les exemplaires connus d'une médaille ou d'une monnaie, un seul importe, c'est le plus parfait.

A ce point de vue, la suite des monnaies grecques et romaines ne laisse rien à désirer. Valton recherchait moins la rareté d'une pièce que sa valeur esthétique. Il considérait qu'un exemplaire à fleur de coin, surtout si, avec cela, il est revêtu d'une belle patine, est toujours chose extrêmement rare, exceptionnelle.

La collection des plaquettes est loin d'avoir l'importance des autres. Elles sont relativement peu nombreuses, bien que toutes les écoles soient représentées. Toutefois y a-t-il dans cette suite quelques pièces de grande valeur, entre autres, une variété nouvelle du Jason de Fra Antonio da Brescia ; une petite plaquette exquise, inédite, connue par le seul exemplaire de la collection Armand-Valton, et que je crois pouvoir donner à Cristoforo di Geremia. Je citerai encore une plaquette vraiment hors pair, coulée en bronze d'un seul jet, et formée par la reproduction de douze grands bronzes romains du Haut-Empire et de trois gemmes célèbres de la renaissance, ces dernières reproduites en marbre par Donatello sur les murs du palais que Cosme de Médicis s'était fait construire à Florence par Michelozzo.

Pour les médailles et surtout les médailles coulées de la renaissance, les beaux exemplaires sont encore plus à rechercher que pour les monnaies, parce qu'ils sont encore plus rares. Il est, en effet, bon nombre de pièces dont aucun exemplaire connu n'est même passable.

Evidemment, s'il s'agit des médailles d'un Pisanello, certaines des qualités du maître, sa puissance, sa hautaine simplicité, la justesse du mouvement, la précision extraordinaire du dessin se perçoivent malgré la grossièreté de la fonte, malgré l'usure. Mais tout ce charme, fait de délicatesses infinies, de poésie et de chaleur intimes, ne se manifeste entièrement que dans les très bons exemplaires, qui sont de plus en plus rares, et par suite de plus en plus à rechercher.

Je dois renoncer à énumérer même une minime partie des pièces uniques, rarissimes ou d'une exceptionnelle beauté, qui sont l'ornement de cette dernière série. Peut-être pourrai-je, par les trois exemples suivants, donner à la fois une idée de la qualité des médailles de la collection Armand-Valton et de l'importance qu'ont pour l'étude les conservations parfaites. (V. pl. XVII, nos 1, 2 et 3.)

Ces trois pièces peuvent compter, croyons-nous, parmi les plus caractéristiques, les plus audacieusement réalistes, les plus belles du XVe siècle.

Leur rapprochement permet, après un examen attentif, de conclure à une similitude absolue du style, à une véritable identité de main. Et comme la première est signée en toutes lettres du nom de Cristoforo di Geremia, c'est à cet artiste qu'il faut aussi attribuer les deux autres.

N'est-on pas dès lors autorisé à considérer ce Cristoforo comme un artiste hors pair? Toutefois, il ne pourra reprendre la place à laquelle il a droit que lorsque son œuvre aura été débarrassé des apports malencontreux et aura été reconstitué avec une critique patiente et sévère. Pour cela, il faudra se préoccuper avant tout de n'avoir que des exemplaires francs de retouches, semblables à ceux reproduits sur notre planche. De pareils exemplaires sont particulièrement indispensables quand il s'agit d'un artiste tel que Geremia ; la science de son dessin et l'extrême finesse de son modelé ne peuvent être pleinement perçus que sur des pièces de premier ordre.

Voyez la médaille d'Alphonse d'Aragon (Pl. XVII, n° 3), la plus connue des trois, et considérez ce vieux roi à la face ridée, à l'œil si petit, mais si vivant et si fier. On prétend que son effigie avait été modelée dix ans après sa mort. Mais est-ce croyable, quand on étudie cette physionomie ? Il y a là un sentiment de vérité, de réalisme intense, qui interdit absolument de supposer que ce portrait ait pu être modelé froidement, après coup et d'après de simples documents.

Le cardinal Scarampi fut à la fois littérateur, poète et guerrier, guerrier capable de mettre à la

raison les Turcs et les plus fameux *condottiere* du temps, les Nic. Piccinini et les Fr. Sforza. Il joua aussi un rôle de Mécène, protégea les artistes, et notamment notre Cristoforo di Geremia. Son portrait (pl. XVII, n° 2) est d'une facture tellement ferme, voulue, impérative, qu'il peut hardiment soutenir la comparaison avec le fameux Mantegna du musée de Berlin. Ici, le guerrier, je dis plus, le lutteur — car l'oreille présente ces boursoufflures, ces déformations caractéristiques des oreilles des lutteurs forains — est réalisé avec une vérité effrayante ; et il faut avouer qu'il était vraiment courageux, l'homme qui supportait d'être traité de la sorte par ses portraitistes ! Toutefois, cette œuvre sévère, d'énergie et de concentration extrêmes, a un style et un caractère si hauts, que la laideur du modèle s'efface et disparait complètement. D'ailleurs, la jolie scène du revers, fine et distinguée, où le cardinal Scarampi figure dans un triomphe à l'antique, forme avec l'effigie du droit le contraste le plus imprévu et le plus charmant. Cette médaille n'a encore été attribuée à Geremia qu'avec une certaine hésitation.

Quant à la troisième (pl. XVII, n° 1), peut-être la plus étonnante, on n'a pas songé à la donner à ce maître, et cependant le doute ne parait pas possible. Je laisse le lecteur juge de la question, sans faire valoir ici d'autre considération que la frappante identité de style qui existe entre ces trois médailles, surtout entre le n° 1 et le n° 3. Pourquoi cette attribution est-elle aussi certaine ? Evidemment, parce que la comparaison peut se faire sur d'excellents exemplaires.

Examinez attentivement ce vieux capitaine padouan, à l'œil invraisemblablement petit, pourtant si perçant et qui a le regard si hautain. Quel artiste, celui qui a réalisé ce type où se combinent, avec tant d'intensité d'expression, la force physique et l'énergie supérieure de la volonté, et dans quelle autre œuvre trouver à la fois autant de souplesse et de décision ! Et ne faut-il pas être encore un maitre, simplement pour trancher ainsi, d'une façon aussi imprévue et aussi audacieuse, le buste de son modèle ! Mais encore une fois, tout cela ne se peut bien apprécier qu'à la condition d'avoir sous les yeux des exemplaires sans retouches et sans usure. Et ce n'est que par une étude très attentive, basée sur des pièces authentiques et bien conservées, que l'on pourra également reconstituer l'ensemble de l'œuvre de tel ou tel médailleur, en le débarrassant de toutes les productions hybrides qui l'encombrent.

Pour ce qui est de Geremia, il serait facile d'établir que pas un maitre de la renaissance n'a eu l'honneur de concentrer les regards des autres artistes et d'être, au même point que lui, imité, pastiché, « démarqué ». Cela prouve évidemment en quelle estime les contemporains tenaient le sculpteur qui avait été chargé par le pape de la restauration de la statue la plus célèbre du moyen âge, le Marc-Aurèle que l'on nommait alors « Constantin le Grand ».

Si l'on consentait à attribuer à Geremia — outre les trois médailles dont nous venons de parler et sans citer d'autres œuvres peut-être moins saisissantes — cet étonnant portrait de Cosme l'Ancien, que l'on peut encore admirer dans la collection Armand-Valton et qui est un des chefs-d'œuvre de la médaille italienne, cela suffirait à faire considérer le mantouan Cristoforo di Geremia comme un des artistes les plus incisifs, les plus personnels et les plus puissants du *Quatrocento*.

Tout le monde sentira, nous l'espérons, la valeur d'une collection qui permet ainsi de restituer à chaque artiste sa vraie place. Toutefois, ceux qui aiment et pratiquent depuis longtemps nos études seront-ils peut-être les seuls à pouvoir en apprécier bien complètement dès l'abord l'exceptionnelle importance, qui s'affirmera d'ailleurs de jour en jour.

H. DE LA TOUR.



LE DROIT DE REPRODUCTION

des œuvres d'artistes contemporains conservées dans les Musées de l'État

Diverses contestations et réclamations ont été soulevées récemment à propos de la reproduction de certaines œuvres appartenant à l'État, exposées au musée du Luxembourg ou ailleurs. On sait qu'un syndicat dit de la *propriété artistique* s'est donné la tâche très légitime et très utile pour les intéressés de percevoir les rétributions afférentes à la reproduction des œuvres des artistes vivants ou morts depuis moins de quarante ans, et de surveiller les conditions dans lesquelles s'opère cette reproduction. Les représentants de ce syndicat poursuivent cette tâche avec une louable activité, bien qu'avec une âpreté qui peut être parfois contraire aux intérêts des artistes eux-mêmes. Il arrive aussi que leurs exigences, si même elles sont reconnues fondées par les tribunaux, sont en contradiction avec certaines conventions formelles et certains droits non moins légitimes que ceux des artistes mêmes.

Lorsque ceux-ci, en effet, ont sollicité et obtenu l'acquisition de leurs œuvres par l'État, une clause, non pas implicite, mais nettement exprimée, a fixé que tout droit sur la reproduction future de l'œuvre serait abandonné par le vendeur. Quelques réserves ont été admises pour des tableaux entrés dans les galeries nationales, dans des conditions particulières, telles la *Reddition d'Huningue,* de M. Detaille, ou *La Jeunesse et l'Amour,* de Bouguereau. Les droits de reproduction passent donc à l'Etat et c'est à ses représentants qu'il appartient d'en accorder ainsi que d'en surveiller l'usage. On pourrait même se demander si, pour les œuvres qui appartiennent aux musées nationaux, la caisse de ces musées, qui jouit de la personnalité civile, ne serait pas en droit de percevoir elle-même un revenu quelconque, aussi bas que l'on voudrait, pour la reproduction de ces tableaux, qui deviennent souvent la source de bénéfices considérables pour les industriels qui les exploitent. Mais, en fait, ce principe n'a pas encore été appliqué à notre connaissance et il va sans dire que l'État use de son droit le plus libéralement possible : il est naturel, en effet, que les œuvres acquises aux frais de la nation rentrent dans le domaine commun et restent à la disposition de tous.

Toutefois il est raisonnable, en matière de sculpture par exemple, d'empêcher les reproductions mécaniques qui aboutissent à des fac-similés complets, à des doubles ou à des faux. Mais lorsqu'il s'agit simplement de répandre la connaissance d'une œuvre d'art par une image approximative, que ce soit par le dessin, la gravure, la photographie ou tout autre procédé s'y rattachant, aucun obstacle ne doit être apporté à cette diffusion, qui est toute à l'honneur des œuvres auxquelles elles s'applique. Qu'elles soient récentes ou de date un peu plus reculée, que les auteurs en soient encore vivants ou que leurs héritiers seuls aient à réclamer le bénéfice de leur gloire, il est infiniment honorable, précieux même à plus d'un titre, pour le reste de la production d'un artiste, que quelques morceaux de choix en soient traités comme des œuvres de maîtres anciens. Ces œuvres de musées ont, pour ainsi dire, échappé à leur auteur. Il les a livrées complètement au public et il est naturel que les détails, aussi bien que l'ensemble, en puissent être étudiés et vulgarisés aisément sans le contrôle de commissions tracassières ou d'inspecteurs tyranniques trop pressés de monnayer la gloire en gros sous. Les jeunes artistes viennent s'en inspirer; ils les copient dans leur ensemble ou dans leurs détails comme ils font pour les tableaux des grands ancêtres. Les historiens de l'art moderne doivent pouvoir s'en servir librement comme de documents à leur libre disposition pour montrer tel type de figure, tel détail d'exécution qui les intéressent. Le public, enfin, suivant qu'il s'intéresse aux uns ou aux autres, a le droit d'en trouver des reproductions accessibles à ses moyens, quels qu'ils soient, depuis la carte postale jusqu'à l'héliogravure de luxe, sans compter le cliché à projection, cet admirable instrument de propagande artistique.

MUSÉES NATIONAUX

Acquisitions et dons

MUSÉE DU LOUVRE ✲ ✲ ✲ ✲ ✲ ✲ ✲ ✲ ✲

✲✲✲ **Antiquités grecques.** — Le département des antiquités grecques et romaines vient de s'enrichir d'une tête qui peut compter parmi les plus précieuses acquisitions de ces dernières années.

Tout, la nature du marbre comme le travail, indique que cette tête de femme, qui était conservée au palais Borghèse avant de passer, il y a une quinzaine d'années, entre les mains d'un collectionneur anglais, M. Humphry Ward, est un original grec.

La disposition à la fois très simple et très particulière de la coiffure et plus encore la place donnée aux oreilles, qui émergent au milieu des cheveux, la rapprochent de la figure principale du beau bas-relief du musée national de Rome connu sous le nom de trône Ludovisi.

Il n'est pas douteux qu'il faille y voir, sinon une œuvre de Calamis, comme on l'a proposé sans invraisemblance, du moins l'œuvre d'un des artistes qui travaillaient à Athènes dans la période comprise entre les guerres persiques et la maturité de Phidias, au deuxième quart du Vᵉ siècle avant J.-C. Etienne MICHON.

✲✲✲ **Département des objets d'art.** — *Legs Seguin et Drouhet.*— M. Ch. Seguin, en mourant, il y a quelques mois, laissait un testament d'une grande générosité et d'une singulière largeur d'idées à l'égard du Louvre. Il autorisait le musée à prendre dans les collections qu'il laissait ce qui lui paraîtrait désirable, et ce jusqu'à concurrence d'un million, à dire d'experts nommés par son exécuteur testamentaire et par l'État. Il ajoutait très modestement que si le musée ne trouvait pas à choisir jusqu'à concurrence de cette somme, la différence serait versée à la caisse des musées nationaux.

Le département des antiques ayant choisi un bronze d'Apollon, une tête de Mercure et une petite boîte cylindrique d'ivoire, le département des objets d'art s'est trouvé surtout intéressé à cette libéralité et s'est enrichi d'une châsse et d'une plaque d'émaux champlevés limousins, d'une importante série d'émaux peints de Limoges, de quelques beaux bijoux de la renaissance italienne ou allemande, de quelques meubles de la renaissance française, de montres, d'étuis et de boîtes à miniatures du XVIIIᵉ siècle. Une très belle tapisserie des Gobelins et un joli tapis de la Savonnerie rehaussent singulièrement ce très honorable ensemble. Cinq cent mille francs restent à employer pour parfaire cette superbe donation.

En attendant que les objets soient versés à leurs séries respectives, on a pensé honorer la mémoire du donateur, en les laissant quelque temps réunis dans une salle du 2ᵉ étage, proche la collection Thomy Thierry. Mais cette salle ne pourra être définitivement ouverte au public que lorsque le Conseil d'État aura autorisé la délivrance du legs.

✲✲✲ Le même département a reçu du legs de M. Drouhet une belle série d'estampes japonaises et quelques peintures de la Chine et du Japon, — et en don de M. Bichet, une intéressante jardinière d'un atelier de Rouen, signée Vavasseur.

✲✲✲ Après de longues et intermittentes négociations, le même département des objets d'art a pu recevoir, du ministère de la Marine, grâce à l'extrême bonne grâce de M. Picard, le splendide bureau dit de Colbert, qui s'y trouvait. C'est un des plus beaux meubles qui soit sorti de l'atelier d'A.-Ch. Boulle. Pourquoi faut-il qu'une sauvage intervention, qui ne date pas d'un siècle, ait pour longtemps enlevé à ses bronzes le bel éclat sourd qu'ils avaient? Les collections du mobilier ainsi accrues ont pu céder deux beaux meubles pour la décoration du château de Versailles.

✲✲✲ **Département des peintures.** — On a récemment exposé au Louvre, salle XV, sur la cloison mobile réservée aux œuvres récemment acquises ou données, deux madones, qui, bien qu'entrées depuis plusieurs mois dans nos collections nationales, n'avaient pas encore été signalées ici. L'une, provenant des environs de Vittoria (Espagne), est un spécimen fort curieux, rare et bien conservé de la peinture castillane dans la première moitié du XVᵉ siècle, alors que les artistes

espagnols subissaient encore l'influence des miniaturistes français de l'âge précédent. La Vierge tenant son fils y est représentée assise sur un trône gothique, entourée d'anges, les uns musiciens, les autres présentant des corbeilles de fleurs. Les colorations en sont vives et chantantes, les ors abondants. La peinture est exécutée à la détrempe. Le Louvre a acquis en même temps deux panneaux, avec représentations de saints, qui appartenaient au même retable, mais qui ne sont pas encore exposés.

L'autre madone, postérieure de près d'un siècle, est d'aspect plus sobre et porte la signature : Antonatius Romanus... 1494. C'est une œuvre authentique de cet *Antonio Aquili*, surnommé *Antoniasso Romano*, dont les œuvres sont assez abondantes à Rome et dans la Sabine. Elève de maîtres ombriens, il vécut surtout à Rome. Le Louvre ne possède encore aucune œuvre de ce maître. Il est donc heureux que l'aimable générosité de M. Delamarre ait comblé cette lacune en offrant cette peinture intéressante qui figura à la vente Sedelmeyer.

***** Collections de la mission de Morgan.** — Les principaux monuments rapportés au Louvre par la mission de Morgan, aussi bien ceux qui proviennent des campagnes antérieures que ceux qui ont pris place récemment dans nos collections, ont été installés depuis peu dans la seconde salle du musée assyrien, où ils seront plus à la portée des visiteurs que dans la salle voisine des guichets du Carrousel où ils se trouvaient jusqu'ici. Cette dernière salle qui ne peut être ouverte, comme on le sait, qu'à certains jours de la semaine, continuera cependant à être affectée à l'ensemble des trouvailles de M. de Morgan. On compte y installer notamment cette série de céramiques archaïques qui est une des révélations les plus curieuses des derniers arrivages, et qui remonte, non pas comme on l'a imprimé un peu partout par erreur, au premier siècle, mais bien au contraire à une époque plus reculée que toutes celles des civilisations connues, époque que l'on a cru pouvoir dire voisine du cinquantième siècle avant notre ère.

***** Sculpture du moyen âge.** — M. le Dr W. Vôge, en publiant dans le *Bulletin des musées royaux* de Berlin du mois de septembre 1908, une Vierge avec l'enfant, debout sur le croissant, en terre cuite, très voisine de celle du Louvre (nº 940 du catalogue sommaire, supplément 1907), qui avait d'abord été attribuée à un atelier alsacien, démontre que l'une et l'autre viennent des environs de Bingen, dans la vallée moyenne du Rhin. Il précise même, d'après des renseignements recueillis par lui et auxquels il croit pouvoir ajouter une foi entière, en affirmant que la statue de Berlin viendrait de Dromersheim et celle du Louvre du couvent d'Eberbach, près d'Œstrich-Winkel, les deux localités étant distantes d'à peine 20 kilomètres.

MUSÉE DU LUXEMBOURG * * * * * *

*** Les dispositions testamentaires de M. Drouhet dont nous avons relaté d'autre part les effets en ce qui concerne le musée du Louvre ont fait entrer au Luxembourg deux intéressants portraits d'homme ; l'un de *Whistler*, désigné sous le nom d'*Homme à la pipe*, est d'une manière très différente de celle qui apparait dans le célèbre *Portrait de femme* donné au musée par le même artiste ; l'autre, de *Carolus Duran*, représente Antoine Jecker et est daté de Rome, 1863.

MUSÉE DE VERSAILLES * * * * * * *

Une nouvelle a fait ces mois derniers le tour de la presse. On y apprend, non sans une certaine stupéfaction, qu' « une série de panneaux en pâte tendre de Sèvres sur lesquels avait été reproduite en peinture la suite des tapisseries : *Les Chasses de Louis XV*, d'après Oudry », commandés par Louis XVI pour « décorer la grande salle à manger (?) du château de Versailles », ont été retrouvés par le conservateur dans les réserves du musée.

Il peut être utile de rappeler que les panneaux ainsi signalés ne sont autres que les petites plaques exécutées entre 1779 et 1781 à la manufacture royale et qui furent accrochées jadis en l'une des salles à manger des petits appartements du Roi, aux emplacements qu'elles occupent de nouveau depuis 1906. Un article précis de M. G. Lechevalier-Chevignard a été inséré sur ces intéressantes œuvres d'art dans *Musées et Monuments de France* (1906, p. 131-134).

*** Le musée de Versailles va s'enrichir d'un portrait à l'huile du peintre Ducreux par lui-même, qui fit partie de la collection de M. Mühlbacher et qui a été donné par ses héritiers.

LA PEINTURE AU MUSÉE DE LILLE

(PLANCHE XVIII)

On vient de publier (1) sous ce titre un magnifique recueil de 160 planches en héliogravure reproduisant les principales pièces de la galerie de peinture du Musée de Lille, qui est sans conteste la plus importante de la France provinciale. C'est la première fois qu'un musée de France consacre à une partie de ses collections une publication de cette importance. Il serait à souhaiter que beaucoup d'autres rencontrassent les ressources, les initiatives et les activités nécessaires à la réalisation de semblables monuments qui ne peuvent, par le succès qu'ils méritent et qu'ils remporteront, qu'inciter de louables émulations.

La partie matérielle ne craint nulle comparaison. La maison Dujardin et la maison Danel ont apporté tous leurs soins à l'héliogravure et à l'impression. Quant au texte, il est l'œuvre de M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lille, dont il est superflu de louer la conscience critique et l'abondance d'informations. Un spécimen d'une des notices qu'il a écrites pour accompagner chacune des planches donnera ci-dessous la mesure de l'une et de l'autre.

(1) Paris, Hachette, 1908. 3 vol. gr. in-4°.

AUTOUR D'ANDREA DEL VERROCCHIO
(VERS 1490)

MADONE AVEC L'ENFANT

Nous sommes, dès l'abord, vivement affectés par l'air réfléchi et mélancolique, par la distinction un peu froide et par la gravité presque hiératique qui distinguent l'expression de la Madone et font le cachet de ce tableau.

Cependant nous ne tardons pas à apprécier celui-ci en tant qu'image de réalités formelles ou expressives.

Que les figures soient des portraits, c'est ce que révèle le galbe si particulier du visage de la Vierge avec le contraste de la largeur de son crâne et du brusque amincissement de sa mâchoire ; c'est ce que manifeste encore plus clairement la remarquable laideur de Jésus. Nombreuses sont les preuves de la conscience et de l'habileté de l'imitation : c'est l'apparence — bien caractéristique de l'âge — de ce corps ballonné et de ces membres potelés de petit enfant ; c'est encore la fermeté et la délicatesse d'un modelé qui distingue soigneusement les degrés du relief et multiplie les nuances de crème ivoirine, de gris jaunâtre, verdâtre, bistré, au moyen desquelles il en donne l'illusion ; c'est aussi la transparence des ombres et le raffinement d'une notation des clartés qui s'y reflètent ; c'est, enfin, la vérité significative de l'attitude et du geste, évidente par exemple dans le fléchissement des jambes encore faibles de Jésus.

Néanmoins ce réalisme comporte de la beauté. La mise en place est heureuse et l'arabesque agréable ; les étoffes sont drapées avec goût et avec une certaine largeur et il y a de l'élégance dans la posture de la Madone ainsi que dans le mouvement de ses mains.

Le coloris est riche, assez monté, presque dur. Son harmonie allie en proportion à peu près égale deux gammes, l'une de jaunes — crème, citron très chaud et or — l'autre de garance cramoisie ; elles sont fortement contrastées, celle-ci par une sorte de vert malachite sombre, celle-là par un gris de fer lilacé qui constituent, le second surtout, des traits tout à fait signalétiques d'identité.

La peinture est de très belle qualité. Très sûre, très franche, l'exécution montre sur les parties de chair une préciosité de miniaturiste et elle ombre à l'aide de stries très fines. On dirait presque un haut relief en une matière dense, soigneusement ciselée ; en vérité, cela trahit une main de statuaire.

Cet auteur, l'étiquette avec laquelle l'œuvre est entrée au musée et qu'elle a conservée, le nomme Amico di Sandro Botticelli. Or, à tous égards elle diffère des tableaux que M. Berenson attribue à ce peintre hypothétique (1). Celui-ci affectionnait

(1) Cf. *The Study and Criticism of Italian Art.* Première série, Londres, 1901, p. 46 et suivantes. Nous croyons à la réalité de l'individualité artistique que M. Berenson prétend restaurer ; mais nous faisons des réserves sur l'attribution qu'il fait de certaines œuvres à ce peintre.



Madone avec l'enfant
Autour d'ANDREA DEL VERROCCHIO
(*Musée de Lille*)

Imp Louis Fort Paris

d'autres types que les nôtres ; au bord des paupières il effrangeait de longs cils, tandis que notre artiste les supprimait, il modelait la chair avec bien moins de finesse et à l'aide de teintes différentes (gris bistré et bistre); il plissait menu des étoffes raides et les nôtres sont relativement souples et plutôt amples; il avait bien plus que notre anonyme le sentiment du beau et bien moins que lui celui de la couleur.

C'est dans une autre direction qu'il faut chercher les origines de notre Madone.

Et d'abord elle possède une sœur aînée, conservée dans la Pinacothèque de Turin où elle est cataloguée « Maniera di Botticelli (n° 109) ». C'est le même sujet : les figures de la Vierge et de l'Enfant sont semblables aux nôtres sous tous les rapports, notamment sous celui du coloris qui montre le gris de fer lilacé que nous avons signalé plus haut comme très caractéristique de notre morceau. Toutefois la maîtrise est moindre, la note plus sourde; un trait cerne les contours (1).

Une parenté au second degré unit encore notre tableau à une variation sur le même thème qu'on voit à Milan dans la galerie Poldi Pezzoli (n° 681). De part et d'autre, c'est, pour la Vierge, un même type et une expression identique; pour l'Enfant, un même port de tête, un même dessin de la bouche, de l'oreille et des yeux — ceux-ci animés d'un même regard; pour l'une et l'autre, un même genre de modelé, avec un même parti-pris de détacher le relief de la mâchoire à l'aide du contraste d'un reflet sur le tournant de celle-ci et d'une ombre forte sur le cou ; enfin, une palette toute voisine, mais un peu plus chaude.

Notre composition n'est pas moins étroitement alliée à une similaire, de date plus récente, qu'expose l'Institut Staedel à Francfort-sur-le-Mein (n° 9). Si, sur celle-ci, la tête de Jésus est tout autre, en revanche la Vierge ressemble à ce point à la nôtre, qu'on superposerait leurs visages; en outre, une même physionomie, une manière semblable d'indiquer le relief de la chair et une tournure générale pareille.

Enfin, notre peinture rappelle, mais de plus loin, une *Madone avec l'Enfant* au musée de Berlin (n° 108).

Ces trois derniers témoins sont catalogués, les deux premiers « École de Verrocchio », le troisième « atelier de Verrocchio » (1).

Evidemment, toutes ces œuvres, la nôtre comprise, éditent avec des variantes d'arrangement et de facture — sans doute consécutives à des différences d'âge — une même conception dont les caractères essentiels sont la station debout de l'Enfant, la gravité mélancolique de la Madone, l'ovale particulier de son masque, le dessin très typique de ses yeux, de son nez et de sa bouche; la clarté du coloris, enfin l'apparence sculpturale des figures.

Il n'est pas moins certain que toutes procèdent d'une même formule, inventée par Andréa del Verrocchio et popularisé par sa *Madone de l'Hôpital de Santa Maria Nuova,* maintenant au Musée national à Florence. La réplique de ce bas-relief que conserve la même galerie et que distingue l'expression attristée de la Vierge, fait pendant, dans l'ordre statuaire, aux variations picturales que nous venons de passer en revue. Ajoutons que la grosseur de la tête de notre Jésus rappelle une proportion chère à Verrocchio et que son aspect fait penser à l'*Enfant au Dauphin* dans la cour du palais de la Seigneurie à Florence et à l'Enfant sur les genoux de la *Madone entre saint Jean-Baptiste et saint Zénon,* dans le dôme de Pistoïa.

D'autre part, la tournure de notre tableau et le costume de la Vierge nous confinent dans le xv° siècle. Aussi concluons-nous à l'attribution de notre pièce à un sculpteur-peintre, AUTOUR DE VERROCCHIO, issu de son atelier ou fortement impressionné par lui, possédant d'ailleurs une personnalité, et qui l'aura exécuté vers 1490. Quant à proposer un nom, nous nous en avouons incapable. Aucun de ceux auxquels correspond la réalité d'un style authentique ne convient : celui de Francesco Botticini qu'on a récemment mis en avant n'a été introduit dans le débat que par une hypothèse toute gratuite. Nous estimons que ce serait en risquer une aussi critiquable que de

(1) Une particularité curieuse de ce tableau est l'aspect de son paysage, avec des maisons à la mode germanique, dont quelque gravure transalpine aura fourni le modèle.

(1) Cf. W. Bode, *Bildwerke des Andrea del Verrocchio* (II), dans le *Jahrbuch der Koenig. Preussischen Kunstsammlungen* pour 1882, III, p. 235 et dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1899, XXII, p. 391.

La thèse de M. Bode a été contredite, sans succès à notre avis, par Lermolieff, (Morelli) dans ses *Kunstkritische Studien,* Werke italienischer Meister in der Gallerie von Berlin, p. 33, 35. Cf. encore Mackowsky, *Verrocchio,* Bielefeld, 1901 ; Reymond, *Verrochio,* Paris, 1906.

formuler une désignation plus précise que la nôtre.

N. [illegible] [illegible]. [illegible]. — Pa. H. [illegible]. — L. [illegible].

Acheté à Cologne, en [illegible], à la vente [illegible].

Renseignements [illegible]. [illegible] : *yeux* gris bleuté. *Rose,* garance [illegible], [illegible] aux clairs, jaunissant aux grandes lumières; *ceinture,* [illegible], bleu vert malachite chaud, [illegible] rehaussé d'or. *Doublure,* chrome très chaud, presque du jaune indien, à ombres orangé brunâtre. *Linge,* à ombres gris lilacé et gris verdâtre. — *Enfant* : *yeux* gris; *cheveux* blond cendré. *Écharpe,* gris de fer lilacé pâle, blanchissant aux grands clairs. — *Parapet,* gris [illegible]. — *Fond* : *à gauche,* gris de fer, lilas sombre et brun noir; *à droite,* gris à peine lilacé et lilas gai.

La peinture est dans son cadre original.

MUSÉES DE PARIS & DE PROVINCE

Notes et informations

MUSÉE DES BEAUX ARTS DE LA VILLE DE PARIS

Le Petit Palais a exposé, le mois dernier, l'intéressante donation d'un amateur qui a souhaité que son nom demeurât inconnu. L'ensemble comprend cinq tableaux et dix bronzes de Barye.

Le *Clair de lune à Dordrecht,* par Jongkind, est une composition qui, par ses dimensions et ses qualités exceptionnelles, peut compter parmi les plus importantes dans l'œuvre du maître. Un large canal, bordé d'arbres, occupe tout le premier plan de la toile. Des personnages vont et viennent autour d'une grande barque amarrée à la berge de droite. Le paysage s'éclaire des premiers rayons de la lune qui se lève derrière le haut clocher de la ville hollandaise, dont on devine les toits ; sur l'horizon se silhouettent des moulins. La calme ordonnance du tableau, l'harmonie de l'ensemble, l'extraordinaire transparence du ciel assombri de nuages, la parfaite qualité de la peinture, tout concourt à faire du « Clair de lune » un des chefs-d'œuvre de Jongkind.

A côté de ce tableau, les *Scieurs de long,* de Sisley, se détachent dans une tonalité claire et lumineuse. C'est une œuvre très achevée, déjà ancienne (datée de 1876) et portant la meilleure empreinte du talent du maître de Moret.

Il faut encore citer une *Vue de la Seine au quai de Passy,* par Lépine, petite toile où se manifestent une fois de plus les dons habituels de charme de ce séduisant artiste ; les *Pêcheurs écossais,* par Raffaelli, une note de voyage prise par le peintre il y a plus de vingt ans, et un *Parc de Versailles,* par Latouche.

Le donateur a joint à son envoi une série de dix bronzes anciens de Barye, dont une admirable épreuve du *Minotaure,* une très rare cire perdue de la *Lionne marchant,* et enfin un groupe de *Pélicans,* par Bugatti (cire perdue d'A.-A. Hébrard).

Parmi les autres toiles entrées récemment au musée, mentionnons un petit *Portrait de M. Duret,* d'une touche solide et spirituelle, signée Manet, 1868 (don de M. Théodore Duret), un *Portrait de Fr. Magnard,* par A. Besnard, un *Portrait de femme,* par Falguière, un *Portrait de Falguière,* par Carolus-Duran, un *Portrait de fillette,* par Berthe Morizot, et le beau *Portrait de Rochefort* (don du modèle et de l'auteur), qui obtint la médaille du Salon dernier. La série des dessins modernes, qui ne cesse pas de s'enrichir, s'est augmentée d'un dessin de Degas, *Danseuse,* et d'un curieux pastel de Renoir, *Portrait de Berthe Morizot.*

Dans la section de sculpture, à côté de l'atelier de Dalou (récemment mis en place dans une salle spacieuse et bien éclairée), viennent maintenant se grouper des vitrines contenant de nombreuses pièces, études, projets, en terre cuite ou en plâtre, provenant des ateliers de Falguière et de Barrias. En dehors du charme qui se dégage d'ordinaire des œuvres de maîtres, restées à l'état d'ébauche, ces ensembles révèlent, mieux que des œuvres achevées, la pensée et les préoccupations de l'artiste, qui se livre souvent plus volontiers dans l'esquisse que dans la réalisation définitive.

Enfin, une nouvelle section du musée est consacrée, depuis le mois de juillet, à l'estampe moderne. De très importantes séries d'estampes

de toute nature permettent de jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'histoire de la gravure française au cours du siècle dernier et jusqu'à nos jours. La galerie renferme des eaux fortes de Paul Huet, un grand artiste à qui l'on vient de rendre enfin justice, de Charles Jacque (œuvre complète, don de M[me] Chaplin), Buhot, Fortuny, Méryon, Boilvin, Bracquemond, Waltner, Patricot, Bejot, Cazin, Bonat, Chahine, Raffaelli, etc.; des lithographies de Célestin Nanteuil, Gavarni, Deveria, Daumier, Francais, Decamps, Johannot, Gigoux, Raffet, Delacroix, et jusqu'à Carrière, Fantin-Latour, Chéret et Léandre ; des bois de Lepère, H. Rivière, Colin, Beltrand, etc. Parmi toutes ces pièces, dons d'artistes ou de collectionneurs, une place est réservée aux cent portraits gravés, effigies de personnages connus du XIX[e] siècle, offerts au musée par M. Henri Beraldi, et provenant de la célèbre collection réunie par M. Beraldi père.

Il est permis d'espérer que cette exposition permanente, la récente innovation du Petit Palais, aura pour résultat de remettre en faveur un art dont le public, jusqu'à présent, ne pouvait guère étudier les manifestations que dans les salles, toujours désertes, consacrées à la gravure dans les salons annuels et que passionnait les seuls habitués des cabinets d'estampes.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS * * * *

Donation Alphonse Allard. — M. Alph. Allard vient d'offrir une série d'objets divers se rapportant à la mémoire de son ancêtre le sculpteur-ciseleur Pierre-Philippe Thomire (1751-1843). Cette série dont l'intérêt est considérable comprend des œuvres de l'artiste, notamment un buste du chevalier Glück, daté de 1778, un buste du petit-fils de l'artiste, daté de 1832, quelques petits groupes d'animaux, deux charmants bas-reliefs figurant des sujets pastoraux, des pendules portant des cuivres ciselés d'un goût significatif et un choix très heureux de dessins et de croquis.

A cet ensemble, M. Alph. Allard a joint quelques portraits de l'artiste et de sa famille, par Boilly et Gavarni, et, enfin, quatre médaillons de marbre, dans le plus joli goût du XVIII[e] siècle, par Naurissart. J. G.

On notera aussi parmi les pièces de cet ensemble deux dessins signés : *Moitte, sculpteur,* qui reproduisent très exactement les deux bas-reliefs en cire attribués à Clodion qui sont entrés au musée du Louvre avec le legs Edm. Rousse et dont on connait un certain nombre d'autres exemplaires. C'est une question de savoir si Moitte aurait exécuté ces dessins d'après les bas-reliefs de Clodion ou s'il serait réellement l'auteur de la composition et des cires elles-mêmes.

MUSÉE CÉRAMIQUE DE SÈVRES * * *

*** **La collection de Grollier.** — Le musée céramique de la manufacture nationale de Sèvres vient de s'enrichir, grâce à la libéralité de M[me] la marquise de Grollier, de l'importante collection de porcelaines européennes, à la formation de laquelle le marquis de Grollier avait consacré tous ses soins depuis de longues années.

Amateur éclairé et infatigable chercheur, très renseigné sur l'histoire encore mal connue de la porcelaine, le marquis de Grollier s'était attaché à réunir les éléments d'une collection composée de pièces portant des marques de fabricants ou d'artistes, voulant ainsi constituer une véritable histoire de la porcelaine européenne enseignée par les marques.

Cette riche et nombreuse collection, qui compte environ 2.000 pièces, est unique dans son genre ; elle formera certainement un des groupements les plus intéressants du musée céramique, où, suivant le désir de la donatrice, elle conservera le caractère d'enseignement que le marquis de Grollier voulait lui donner.

MUSÉE DE LA MALMAISON * * * * * *

Le château de la Malmaison vient de recevoir une suite de tapisseries d'un grand intérêt historique exécutées aux Gobelins, sous le premier Empire. Elles faisaient partie d'une suite destinée à illustrer l'*Histoire de Napoléon,* dont la Restauration empêcha l'achèvement.

*** **Les Musées de province et les anciens locaux épiscopaux.** — Une série d'occasions inespérées s'offrent en mainte et mainte de nos préfectures pour l'installation des musées départementaux dans les anciennes demeures épiscopales dont le caractère historique et artistique aura du reste beaucoup moins à souffrir de cet usage que de tout autre. Déjà la municipalité d'Albi a transporté ses collections dans l'admirable palais de

brique qui étage ses terrasses au-dessus du Tarn, au flanc de la cathédrale.

Au cours des délibérations du Conseil général, on a décidé à Rouen le transfert du musée des antiquités dans les bâtiments de l'archevêché ; à Blois, à Chartres, des décisions analogues ont été prises, et si les municipalités consentent à affecter à ces organisations nouvelles une petite partie de ce qu'ailleurs elles ont dû dépenser pour établir des bâtiments neufs, colossaux et mal compris, nous verrons se constituer dans des cadres appropriés d'excellents musées locaux.

MUSÉE DE TULLE * * * * * * * *

Un savant travail de M. René Fage, publié dans le dernier volume des *Mémoires de la société des Antiquaires de France* (7e série, t. VII), a attiré l'attention des connaisseurs sur un très bel ensemble de broderies, qui a été donné naguère au musée de Tulle, par M. Anselme Brodin, avec d'autres ornements sacerdotaux, provenant de la petite chapelle domestique du château du Chambon, commune de Laguenne (Corrèze).

Ce sont surtout deux tableaux représentant l'un *L'Adoration des Mages,* l'autre *La Présentation de l'Enfant au Temple,* brodés sur un fond de samit blanc, où M. Fage, d'accord avec l'opinion de M. de Farcy, reconnaît un travail italien du XIVe siècle, analogue à un fragment d'aube conservé à Saint-Bertrand de Comminges. Un autre fragment au contraire, également très précieux, paraît avoir une origine anglaise.

MUSÉE DE SAINT-OMER * * * * * * *

Le musée de Saint-Omer a acheté récemment une pièce de céramique aussi remarquable par son origine que par sa finesse et son coloris. C'est une soupière en forme de chou qui figurait dans une vente d'antiquités provenant de la collection de la famille de Monnecave, au château de Radinghem. C'est la seule pièce connue signée à Saint-Omer (1759) et provenant de la fabrique Levêque de Hautpoint. Elle avait figuré à l'exposition de 1867.

MUSÉE DE DREUX * * * * * * * * *

Le Conseil municipal vient de décider que la chapelle de l'hôpital qui était fermée depuis deux ans serait convertie en musée.

MUSÉE DE MANTES * * * * * * * *

La ville de Mantes vient d'être dotée d'un musée grâce à la libéralité de M. et Mme Duhamel, qui ont fait don de l'édifice de style Louis XVI qui s'ouvre sur le jardin public et des collections qu'il renferme : tableaux, bronzes, orfèvreries, bijoux, monnaies et médailles.

PUBLICATIONS RELATIVES AUX MUSÉES DE FRANCE

*** *Musée du Louvre. Catalogue des moulages en vente. (Fascicule III).* — Sculptures d'ornement et objets d'art décoratif.

Le catalogue des moulages de l'atelier du Louvre vient d'être complété par un troisième fascicule qui fait suite à ceux consacrés aux sculptures antiques et aux sculptures modernes. Celui-ci comprend en majeure partie les pièces qui proviennent du fonds cédé aux musées nationaux par l'Union centrale des arts décoratifs, lorsque celle-ci a renoncé à l'exploiter par elle-même. Ce fonds considérable, qui contient d'admirables et très célèbres morceaux de décoration, notamment en matière de boiseries françaises des XVIIe et XVIIIe siècle, avait été inventorié autrefois par de Champeaux, mais ce catalogue était épuisé depuis longtemps. M. Carle Dreyfus, en le rééditant, le complétant et le mettant à jour, vient de rendre un véritable service non seulement à l'administration des moulages dont son inventaire clair, sommaire et précis facilitera les opérations et les recherches, mais à tous ceux qui ont besoin de connaître et d'utiliser les ressources de ces collections précieuses à tant de titres.

*** *La manufacture de porcelaine de Sèvres,* par Georges Lechevallier-Chevignard. Paris, Laurens, 1908.

Cet ouvrage excellent qui comprend deux volumes de la collection des *Grandes institutions de France,* a pour objet principal l'histoire et l'organisation actuelle de la manufacture. Mais à côté de très précieuses indications historiques puisées aux bonnes sources sur les différentes périodes de

la fabrication de la porcelaine, il contient des répertoires de marques et de monogrammes d'artistes ayant travaillé à Sèvres, dressés avec un soin méticuleux d'après les archives mêmes de la manufacture. Ces instruments de travail seront infiniment utiles à tous les amateurs des produits anciens ou récents de la Manufacture, à tous les conservateurs de collections qui en ont recueilli ou sont exposés à en recueillir.

En outre, et c'est par là que le livre nous intéresse surtout ici, un chapitre très documenté relate la suite des efforts continus qui constituèrent le riche *Musée céramique* dont Brongniart conçut l'idée il y a plus d'un siècle et dont, avec Riocreux, il réussit à faire un ensemble incomparable au point de vue technique. M. Lechevallier-Chevignard rend enfin justice au beau travail de classement et de réorganisation entrepris ces dernières années par le zélé conservateur actuel, M. Papillon.

Le musée céramique n'est pas du reste la seule partie intéressante des collections de Sèvres et M. Lechevallier-Chevignard insiste comme il convient sur les collections moins connues mais non moins précieuses du *Musée des Modèles* jadis relégué dans les combles et que l'on est en train de réinstaller dans un bâtiment spécial; il décrit aussi les séries de documents de toute nature réunis à la manufacture dans ses différentes galeries, sa bibliothèque et ses archives, en particulier une étonnante série d'études du peintre Desportes « qui permet de dire que cet artiste ne saurait être étudié complètement qu'à Sèvres ».

*** *Le Musée de Clermont-Ferrand,* par Auguste Audollent. (Extrait du volume publié à l'occasion du 37[e] *Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences.*)

Cette brochure d'une quarantaine de pages, illustrée de 24 clichés dans le texte donne un aperçu d'ensemble très judicieux et précis sur l'ensemble des collections réunies dans le nouveau musée municipal de Clermont-Ferrand, reconstruit en 1903 et aménagé avec un soin judicieux à ce moment. Une des particularités les plus recommandables de cette installation est la disposition au rez-de-chaussée en des salles claires et bien classées des séries archéologiques qui étaient entassées jadis ici et qui le sont souvent encore ailleurs, dans un pêle-mêle pittoresque mais lamentable pour toute recherche. Le guide que M. Audollent nous donne notamment pour les parties celtiques et gallo-romaines, est excellent, comme on pouvait l'attendre d'un homme aussi averti sur ces matières. Il sera d'un secours précieux pour les non-initiés et suffit à la rigueur à défaut du catalogue détaillé et scientifique que bien peu de visiteurs utiliseraient. Mais pour ce qui concerne les œuvres d'art proprement dites, un guide de ce genre ne peut suffire à remplacer le catalogue même sommaire qui n'a pas été refait à Clermont depuis 1861 et qui naturellement est épuisé.

*** Charles Dawson, *The « restorations » of the Bayeux Tapestry.* Londres, Elliot Stock, 1907, br. in-8.

Beaucoup savent que la tapisserie de Bayeux a subi de si fâcheuses restaurations au milieu du XIX[e] siècle, mais la question n'avait pas été étudiée d'une façon approfondie, et la notice que nous croyons utile de signaler ici aux lecteurs français est la première — à notre connaissance du moins — qui, en traitant avec compétence de ce sujet difficile, définisse d'une façon précise un certain nombre de ces altérations (inscriptions complétées, moustaches mises à certains personnages, personnages refaits, etc.) Il s'agit, du reste, d'un travail en quelque sorte provisoire, car l'auteur nous promet une étude d'ensemble de la précieuse tapisserie; sa brochure complète utilement, en attendant, le petit volume de M. Marignan (Paris, Leroux, 1902) où le problème des restaurations n'est pas abordé. J. M.

*** Le *Bulletin de l'art ancien et moderne* publie, dans son numéro du 3 octobre 1908, un court article de M. Girodie, intitulé : *Au musée de Mâcon,* où l'auteur signale un certain nombre de portraits curieux, un *archevêque de Mâcon,* par Greuze ; un *M. de Malezieux,* par de Troy ; un *Rabelais docteur,* qui serait à ajouter à la liste dressée récemment par M. Clouzot, dans la *Gazette des Beaux-Arts ;* des *Scènes de la vie de saint Vincent,* par le vieux peintre bourguignon Guillaume Perrier ; une *Madame de Montespan avec ses enfants,* groupés dans l'arrangement des *Saintes familles* classiques, etc.

*** Dans la *Zeitschrift für Christliche Kunst* (6 livraison de 1908), M. Max Creutz, de Cologne, publie, dans un travail sur *Les écoles d'orfèvrerie rhénanes du X[e] et du XI[e] siècle,* le bel autel portatif du *musée de Cluny,* qui provient de la collection Spitzer, et qu'il attribue à l'atelier de Reichenau.

ÉCOLE DU LOUVRE

Programme des cours de la vingt-septième année (1908-1909)

Archéologie nationale.

M. SALOMON REINACH, Membre de l'Institut, Conservateur du Musée de Saint-Germain, professeur.

M. H. HUBERT, Conservateur adjoint du Musée de Saint-Germain, suppléant, étudiera les époques de Halstatt et de Tène (technologie et chronologie relative), tous les vendredis, à 10 heures et demie du matin.

La première leçon aura lieu le vendredi 11 décembre.

Archéologie orientale et céramique antique.

M. E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur adjoint des antiquités orientales et de la céramique antique, professeur, étudiera, dans le premier semestre, les vases attiques à figures noires (histoire de la peinture grecque au temps de Pisistrate; dans le second semestre, les petits monuments, statuettes, bijoux, vases de la série orientale (Missions de Sarzec et de Morgan en Chaldée et en Perse), tous les samedis, à 10 heures et demie du matin.

La première leçon aura lieu le samedi 12 décembre.

Archéologie égyptienne.

M. G. BENEDITE, Conservateur des antiquités égyptiennes, professeur.

Le professeur exposera l'histoire de la sculpture égyptienne, tous les mardis, à 5 heures.

La première leçon aura lieu le mardi 8 décembre.

Epigraphie orientale.

M. LEDRAIN, Conservateur des antiquités orientales, professeur.

EPIGRAPHIE ASSYRIENNE. — Le professeur étudiera les inscriptions assyriennes du Musée du Louvre, tous les jeudis, à 5 heures du soir.

La première leçon aura lieu le jeudi 3 décembre.

EPIGRAPHIE PHÉNICIENNE ET ÉPIGRAPHIE ARAMÉENNE. — Le professeur étudiera les inscriptions puniques du Musée du Louvre, tous les samedis, à 5 heures du soir.

La première leçon aura lieu le samedi 12 décembre.

Histoire de la peinture.

M. SALOMON REINACH, Membre de l'Institut, Conservateur du Musée de Saint-Germain, Professeur à l'Ecole du Louvre, exposera, tous les lundis, à 5 heures du soir, l'histoire de la peinture depuis la fin du pontificat de Léon X jusqu'au règne de Louis XIV.

La première leçon aura lieu le lundi 7 décembre, dans la Galerie Daru.

Histoire de la sculpture du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

M. ANDRÉ MICHEL, Conservateur de la sculpture du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, professeur, traitera de l'histoire de la Sculpture au XV[e] siècle, principalement en France et en Italie, tous les mercredis, à 10 heures et demie du matin.

La première leçon aura lieu le mercredi 9 décembre.

Histoire des arts appliqués à l'industrie.

M. GASTON MIGEON, Conservateur des objets d'art du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, professeur.

Le professeur étudiera l'histoire du bois ouvré dans ses applications au mobilier et à la décoration intérieure depuis le Moyen âge jusqu'aux temps modernes, tous les vendredis, à 2 heures et demie.

La première leçon aura lieu le vendredi 12 décembre.

Imprimerie coop. ouvr., Villeneuve-St-Georges (S.-et-O.)

Le Gérant : E. DUQUENOY

TABLE DES PLANCHES

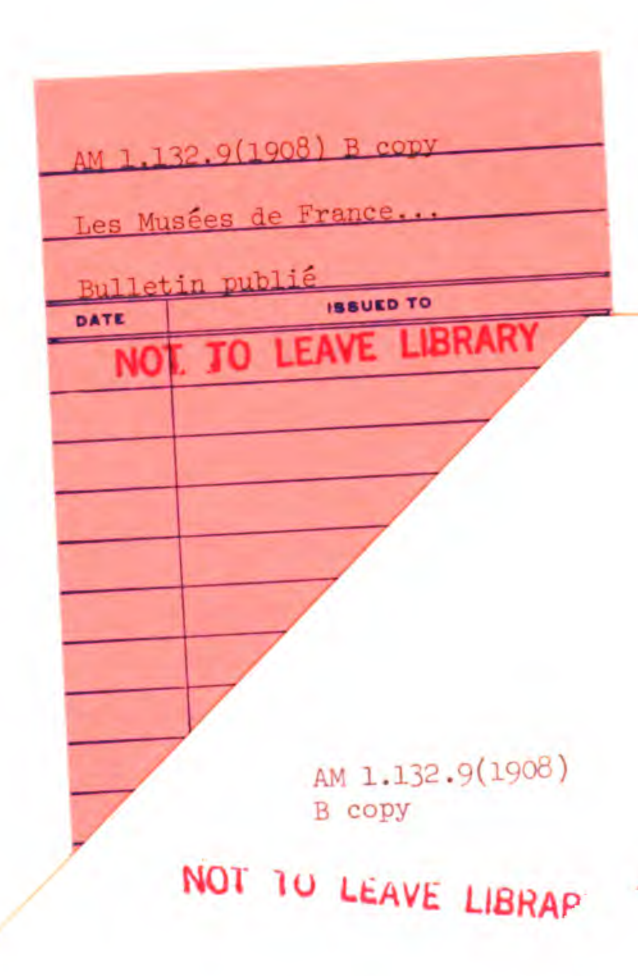
ꝁ ꝁ ꝁ



TABLE DES ARTICLES

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MUSÉES


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 510 714


AM 1.132.9(1908) B copy
Les Musées de France...
Bulletin publié
DATE
ISSUED TO
NOT TO LEAVE LIBRARY
AM 1.132.9(1908)
B copy